

مكتبة الأسرة



مهرجان القراءة للجميع

# العقاب الدراما السينمائية

د. مدكور ثابت

الأعمال الخاصة



الهيئة المصرية  
العامة للكتاب



**ألعاب الدراما السينمائية**

## لوحة الغلاف

لقطة من فيلم (ميجرسون في باريس) ، من إخراج  
جيمس ليفورى، وهو إنتاج بريطاني، وقد علق  
السينمائيون البريطانيون شديد الآمال في صودتهم إلى  
الساحة السينمائية الدولية فنياً وتجارياً، بعدما كانوا  
يختفون خلف ظلال الحضور الطاغى للسينما الأمريكية  
التي انتشرت من خلال أفلام العنف والمافيا. فهل عادت  
السينما البريطانية حقاً وصديقاً إلى المجال العالمي من  
خلال عقدتها الآمال على هذا الفيلم، وهو تحفة فنية وبه  
جهد مبذول، وعلى الرغم من عرض الفيلم في افتتاح  
مهرجان كان، السينمائي عام ١٩٩٥، إلا أن الحقيقة  
كانت مرة وصادمة، فلم يحقق الفيلم الأمل المنشود  
للسينما البريطانية.

محمود الهندي

# **ألعاب الدراما السينمائية**

**مع ملحق اختبارات القبول بمعهد السينما**

**د. مدكور ثابت**



**مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠١**  
**مكتبة الأسرة**

(الأعمال الخاصة)

**الجهات المشاركة:**

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة الإدارة المحلية

وزارة الشباب

للتفريز : هيئة الكتاب

**للمساب الدراما السينمائية**

مع ملحق لاختبارات القبول بمعهد السينما  
د. مذكور ثابت

الفلاف

والإشراف الفني:

الفنان : محمود الهندي

المشرف العام :

د . سمير سرحان



## مشاهدة الأفلام .. لعبة ؟

لماذا يذهب الجمهور إلى صالات عرض ليشهد أعمالاً فنية سينمائية بعد حكايتها سلفاً؟.. بل والأبعد من ذلك: لماذا يكرر الجمهور مشاهدته لفيلم سبق شاهده مرة، إن لم يكن عدة مرات؟...

وقد تأتي الإجابة في منتهى تعبر رداً على مثل هذا التساؤل، كأن يقال إن الذين يذهبون إلى المسرح (أو حتى عندما يقرأون نص المسرحية) مثلما هو الحال الشكسبيريات للتعرف على شخصيات شكسبير بلحمها ودمها، أي بالتجسيد الكلي لحياتها الحية<sup>(١)</sup>. وهو ما يرى البعض فيه فهماً لدرامية إيداع الشخصيات، ينطبق عليه أيضاً مبدأ «العرض وليس الإخبار... Show Not Tell»<sup>(٢)</sup> في الكتابة الروائية.

وقد يكون ذلك أحد العوامل الدافعة التي يمكن الإقرار بها، ولكنه لا يمكن أن يكون كل العوامل، كما لا يمكن أن يكون العامل الرئيسي، حيث يمكن الوصول إلى هدف آخر، والتي منها ما نحاول الإشارة إليه بالتحليل التطبيقي باعتباره ما نشير إلى مدحة التعامل مع لعبة «المؤثرات الدرامية» أساساً، كما يتأكد من الاختبار التالي نموذج.

## التلقى / اللعبة

### ونموذج فيلم إغتيال ديجول:

قديمًا كان جمهور المسرح الإغريقي يعرف سلفًا كل الحكايات القائمة عليها عروض الدراما الإغريقية الصليبية، فهي في تراث أساطيره، كما تلقاها وينقلها في الأشعار الهوميرية (الإلياذة، والأوديسة). إذن فهو - هذا الجمهور - الذي هو دائمًا على علم بـ «المحدثة» المسرحية، لابد أنه يقبل على ارتياد المسرح لتلقى أو ممارسة شيء ما مختلف عن مجرد هذه المحدثة المعروفة سلفًا، وهنا يصبح التساؤل عما يكون هذا الشيء المختلف... هذا، وأمثلة العروض الدرامية المعاصرة عديدة أيضًا وبما من شأنه أن يطرح ذات التساؤل، بل وي طرح - عبر التحليل التطبيقي - ما يساعده على استخلاص حقيقة ثابتة - هي هذا الشيء - بما لا يجعلها حقيقة محصورة في النموذج الإغريقي عند تحققها في الدراما إسنادًا على حكايات معروفة سلفًا.

ويمكن بهذا الصدد الالتفات إلى العديد من هذه الأعمال الدرامية (السيمفونية والمسرحية والتلفزيونية والأناضية) التي اعتمدت في إصدارها على حكايات مشهورة ومعروفة مسبقًا لدى الجمهور المعاصر، ومع ذلك فقد قابلها ذات الجمهور بإقبال شديد عليها. فمثلًا، حول مصرع الزعيم الإيطالي ألدو مورو<sup>(٣٧)</sup>، على يد الألويا الحمراء عام ١٩٧٦، يقدم المخرج (جيوسبي فيرارو) فيلمًا جريئًا عن هذا الحادث، رغم أننا نعرف الأحداث مسبقًا، إلا أن الفيلم يشدنا، ويقدم رؤية شجاعة... فهكذا يكون التقرير النقدي لفوزي سليمان عن هذا الفيلم لدى عرضه في مهرجان برلين السينمائي<sup>٣٧</sup>.

ولعل أبرز مثال على ذلك، أن يعرض على الجماهير فيلم هو: «يوم ابن آدم»، أو «المأمرة»، من إخراج فريد زيلمان، وسيلاريو كيبث روث، عن محاولة «لاغتيال ديجول» فيحتوى كل مهارت «التأثيرات الدرامية»، وفي مقدمتها «التوتر / التشويق الدرامي» بما يدفع إلى توصيفات نقدية من مثل: ... مشاهد متلاحقة تمس (٤) أنفاس المشاهدين وهم يتابعون المجرم العالمي (جاكال) ... أو الكتابة عن «أحداث مثيرة تمذب (٥) المتفرج حتى النهاية» ... أو الإقرار بأن ... هذا الفيلم (٦) التجاري

الناجح الذي أعترف بأنه حبس أنفاسي طوال مدة عرضه.. لقد وفق في تشويقنا وإثارة أعصابنا لأكثر من ساعتيين، وهو التشويق المتمثل في التمكن الماهر من إثارة الخوف والقلق على حياة الرئيس الفرنسي شارل ديغول، وذلك رغم أن كل الجمهور المتفرج يعرف مسبقاً وقبل إرتياده لصالات عرض هذا الفيلم أن ديغول لم يمت مخدلاً، وهي الملحوظة التي يسهل الإنتباه إليها كأن يكتب يوسف شريف رزق الله عن... معرفتنا السابقة بأن ديغول لم يمت نتيجة لإغتيال (٧) سياسي وإنما توفي في هدوء في قريته (كولومبي لي نو ديغليز) في نوفمبر ١٩٧٠، بعد أن اعتزل الحياة السياسية، كما يسجل الملحوظة ذاتها رأفت بهجت بحديثه عن... أننا نعلم تماماً أن (٨) مشاهدتنا لفيلم (يوم ابن آوى) أن محاولة إغتيال ديغول قد فشلت.. وأن ديغول مات منذ وقت قريب في فراشه.. كما نعلم النهاية التي لا بد وأن يصل إليها القائل.. بل وتؤكد الملحوظة بأن الفيلم ذاته لم يتناقض معها من حيث الحقيقة التاريخية المعروفة لدى الجماهير سلفاً، ففي الفيلم نفسه «وفي يوم ٢٥ أغسطس، عيد الحرية، اليوم (٩) المحدد لإغتيال ديغول، يقوم المجرم بتضليل البوليس فيلتكر في شكل أحد المحاربين القدماء. يصبح رجلاً ذا ساق واحدة، وشعره أبيض.. ويصعد إلى أعلى عمارة في ميدان الكونكورد. ويصوب الرصاص على رأس الزعيم الفرنسي... ولكن إنحناءة (١٠) من ديغول، لتقبل فتاة تقدم له باقة من الزهور تمنع الرصاصة القاتلة من إصابته، وبينما القاتل يتأهب لإطلاق النار ثانية يقتحم عليه الغرفة أحد رجال البوليس الفرنسي ويرديه قتيلاً برصاصة من مسدسه».

وهكذا وبالرغم من المعرفة المسبقة التي تتفق مع ما نصل إليه النتيجة النهائية في الفيلم، ومع ذلك تقبل الجماهير لتحميش بالممارسة الوجدانية والذهنية «التوتر / التشويق» وما صاحبه من التأثيرات الدرامية الأخرى خوفاً ولهفة على حياة بطل الفيلم ممثلاً في شخصية ديغول، أي بما يعود ليركد مرة أخرى ذات التساؤل عن السبب الكامن وراء الجاذبية، أو هي الاستمتاع بالتشويق والتوتر لمنابعة «عرض، محدوة، معروفة.. على الأقل نتألمها.. سلفاً، فحتى إذا ما قيل.. وهو صحيح.. بتحول «الاهتمام تدريجياً من (١١) الخوف على حياة ديغول إلى معرفة الطريقة التي سيتم لألها كال بواسطتها تعظيم رأس ديغول بالمقارنة بذلك التعظيم السالف الذي يتعلق بالبطيخة المستخدمة كهدف للتدوين، فإنها تظل مقولة توصف لها يحدث أكثر



جماهيرى هذا، ولكنها لا تطرح الكيفية المعرفية الماهرة، التى يتحقق بها هذا النص...  
التدريجى طالما ظلت حقيقة أن المتفرج على علم مسبق بالنتيجة، ومن ثم يظل  
النسار مطروحا.

هذا، وللإجابة، ودون أن يستوقفنا فى مجال التحليل التطبيقي على نموذج فيلم  
«المؤامرة» هذا ما إذا كان قد قبل إنه «على عكس فيلم»<sup>(١١)</sup> (الاغتيال) من إخراج  
جوزيف لوزى، لا يقدم فريد زينمان فى (المؤامرة) حادثة حقيقية بعينها وإن كان  
الرئيس الفرنسى الراحل ديغول قد تعرض بالفعل. خلال عامى ١٩٦٢، ١٩٦٣،  
لأكتر من محاولة «إغتيال» ولكن بما يستدعي بالرغم من ذلك تقييمات نقدية تتحدث  
عن البدء من «استخدام أحداث»<sup>(١٢)</sup> عبر أصيلة إلى توظيف الحقائق بعد تشويهها  
لخدمة أغراض أحداث الفيلم... إلا أننا ما أن نستعرض حقيقة أن معالجة موضوع  
القصة فى الفيلم قد تمت عبر مشاهد «تكثر» براء التزم الواقعة التاريخية من مثل:

١ - قصر الإليزيه .. بعد اجتماع للوزارة الفرنسية<sup>(١٣)</sup> ... الطريق إلى منزل  
ديغول .. الموكب يتقدم ... زنزانة .. الكولونيل باستيان يستقبل محاميه ... مكتب  
وزير الداخلية .. الوزير يخبر أحد مساعديه بأن مكتب سكرتير الرئيس .. وزير الداخلية  
يستعد لمقابلة الرئيس ... اجتماع وزير الداخلية الفرنسية بالمسؤولين عن الأمن  
الفرنسي ... حجرة العمليات .. ليبل يخبر كارون بأن الرئيس يقول نحن أقوى إثنين  
فى فرنسا ... إنجلترا .. رجال الأمن ينتقون تصديرا من رئيس الوزراء ... إلخ، حتى  
«الاحتفال ٢٥ أغسطس ١٩٦٣ .. ميدان قوس النصر .. تسجيل لكل دقائق  
الاستعدادات .. وملاحع الاحتفال فى الميدان ودخل كنيسة نوتردام ..

فصواء تدرت الأحداث مظهرى، أو كانت هى كذلك إشارة إلى وقائع تاريخية  
فعلية، فإننا وعندما نلتقى بتوصيف نقدي يقول عن الفيلم:.. لم يقع كاتب السيناريو  
كما لم يقع المخرج فى خطأ السرد<sup>(١٤)</sup> التسجيلى، أو تتابع المشاهد الروائية مع إغفال  
جانب التسجيل لوقائع محاولة اغتيال الزعيم الفرنسى، فإن مثل هذه القدرة الموصفة  
نقدياً إنما تكمن فى ضوء فهم للفرقة بين «الحادثة الروائية» و «الحديث الدرامى» بما  
هى تحقيق لـ «تأثير درامى» يستلزم بدوره حرفية ومهارة فى صياغة الإعداد يكون

من نتائجها هذا الإحجاب النقدي الذي انتصب على ما اعتبره عدم إغفال الجوانب الفنية (الدرامية) على حساب الوقائع (الحوادث) والعكس صحيح، وهو أيضاً ما ينتج عنه هذا الإقبال الجماهيري، أو هو بالعموم هذا الاستمتاع الجماهيري بعرض درامي.

لن، العدونة هي الإطار الذي ندرك عن طريقه (١٦) الحدث الدرامي ونحس به. والتعاون بين الاثنين موجود، بل إنه أساسي، لكن الخط بين الاثنين خطأ واضح. وفي هذه التفرقة - التي قد تبدو بسيطة - يكمن لب الإجابة عن الشيء المختلف الذي يذهب المتفرج من أجله إلى العرض الدرامي رغم تضمينه لعدونة معروفة سلفاً، ففي هذا الحدث الدرامي، ثمة ما يحقق للمتلقى له ممارسة وجدانية وانفعالية وذهنية من شأنها أن تثبت له استمتاعاً بخبر كعنصر جاذب لمشاهدة العرض رغم المعرفة المسبقة بذات العدونة التي باتت هنا - في العرض الدرامي - إطاراً للحدث الدرامي.

لذا ما استحضرننا حقيقة أن عنصر التعاون بينهما - العدونة والحدث الدرامي - هو كون «العائدة» التي تشكل في نتاجاتها مادة للعدونة، هي ذات العائدة التي تشكل مادة للحدث الدرامي، أمكن لنا أن نحصر محاولة البحث عن الفرق طالما أن المادة واحدة.

وحيث في مفهومنا أن العائدة عندما تتم صياغتها - عبر بناء تسلسلها - بحيث تتضمن «مؤثراً درامياً» (أو مؤثرات درامية) سوف نحول إلى «حدث درامي»، فإن ذات الواقعة / العائدة عندما تتم صياغتها لتحقيق «مفاجأة درامية» أو «مفارقة درامية» أو «انقلاب درامي» أو «توتر / تشويق» سوف تصبح - عبر حرفية ومهارة هذه الصياغة ورغم تضمينها لذات الواقعة / العائدة (أو الوقائع / الحوادث) - إلى حدث درامي بمجرد تشكيلها تحقيق ولو واحدة من هذه التأثيرات الدرامية. من ثم فإن في تحقق هذا الأثر الدرامي الذي يكمن فيه لب التفرقة بين حادثة العدونة، والحدث الدرامي، يكمن لب العنصر الجاذب الذي - بما هو فرق عما هو معروف سلفاً - من شأنه أن يدفع، أو هو يشرح: لماذا يتوجه جمهور ما إلى عرض درامي يتضمن حادثة معروفة سلفاً لدى هذا الجمهور (ودون إنكار بالطبع لمختلف بقية عناصر التفرقة التي تدخل في نطاق «إخراج» العمل الفني إلى حيز الوجود مجسداً بالتمثيل).

وهذا كذلك يمكن أن يعبر توصيف كالذى يمثل به أحمد رأفت بهجت تحليله لفيلم «المؤامرة» قائلا: «إنه لمن أشق الأمور وأصعبها أن يرى المتفرج<sup>(١٧)</sup> فيلما مثل (المؤامرة) لو (يوم ابن آوى) للمخرج فريد زيمان بجهش على أيدي بعض النقاد الذين خرجوا من الفيلم واثقين من أنهم وقعوا (ضحية) فيلم مسطح لمخرج تكثيف وتمليه، والمقصود بذلك هو المقولات النقدية التي أشارت إلى «أن فيلم المؤامرة<sup>(١٨)</sup> لا يتضمن أى مفهوم سياسى رغم تعرضه لموضوع إغتيال إحدى الشخصيات السياسية.. فقد سعى زيمان أولاً وأخيراً إلى إخراج فيلم مثل ومتقن الصنع».

فهل التفسير الوحيد لهذا الانطباع الموصوف بشعور النقاد بكونهم «ضحية».. لا يمكن كونه الشعور بالوقوف فى حلبة الألعاب ماهرة، بصرف النظر عن محاولات رأفت بهجت النقدية فى الإشارة إلى التوظيف الفنى لما اعتبرناه ألعاباً، وعن قضية خلافه مع بعض النقاد<sup>(١٩)</sup> ليثبت لهم أن (يوم ابن آوى) (فيلما سياسيا بكل ما نعلمه هذه الكلمة من معنى)، فعواء كان الاختلاف أو الانعاق، فإن المؤكد أن ثمة هدفا مائرا فى إدارة بعض الألعاب الدرامية بما فى تأثيره الجاذب على الجمهور الذى كان على علم مسبق بالنقمة، ولكنها أولاً وأخيراً حلالة للعبة.

ومن هنا فإن الصعك الذى يجب التوقف عنده، هو صفة «التقى» ذلها، باعتبارها المستهدف أولاً وأخيراً، وحيث يمكن خلاتها أن يتم بدء البحث عن إجابة للسؤال الذى يطرح نفسه فى هذه الحالة: وهل ثمة ضرورة / إحتياج لهذه «اللعبة» من الأساس؟.. والإجابة لابد أنها تكمن فى ضرورة الفن عموماً، إلا أن ما يميزه ذلك للناس، هو جزئية محدودة من هذه الضرورة فى شعبيتها، ألا وهو جزئية «اللعبة» فى هذه الضرورة، أى ما بقونا - باعتبارها الإحتياج - إلى البحث عبر تلك الصفة الأخرى للممارسة الإبداعية، حيث عملية التقى فى جانبها الخاص كذلك باللعبة.

## الحاجة إلى التقى / اللعبة

«وقد<sup>(٢٠)</sup> يكون ما نقولنا مبالغاً في قوله (إن طريقة المعالجة، لا الموضوع، هي لب الدراميديا، الإحساس بالجمال من ١٦٩) غير أن هذه المبالغة يمكن أن تكون ذات دلالة واضحة... أما هذه الدلالة، فهي ما يمكننا أن نفهمها باعتبارها إشارة إلى اللعبة/ التقى. وعلى سبيل المثال، فإن ما يؤكد عنصر اللعبة لدى مبدع «الفارقة» في الدراما، هو توفر مبدأ «اللعبة» ذاتها في هذه الفارقة عند النظر إليها كأثر على جمهور متلق، فمثلاً وفي مجال الفارقة الدرامية في الكوميديا «قد يطرح أحياناً سؤال: كيف يمكننا، كجمهور، أن نسر سلوك لا نرتضيه قلبياً وفي موزيلد المألوفة<sup>(٢١)</sup> الواقع هو أن النقص ليس تعسفياً بالمعنى الذي ذكر آنفاً (إن) يصعب جداً، أن نوصف بأننا متعاطفون مع هرايميات السفلة عند (بن جونسون) وغيره من الدراميين اليمانيه. إنما نحن منجذبون إليهم بما يشبه المساهمة في معرفة مشتركة (لاحظ أن أساس الفارقة الدرامية: ينبع من مساهمتنا أو مشاركتنا المعرفة مع أحد الأشخاص على حساب الشخص الآخر) فنصبح، بشكل ما، وكأننا شركاءهم طوال الفترة التي يمضيها الدرامى من الميل إلى التعاطف مع الممثلين. نلزم هذا مبدأ «النظرية التي سيطرت»<sup>(٢٢)</sup> على التفكير في الكوميديا طوال القرن الحالى وهي النظرية التي هزمها الفيلسوف برجسون في كتابه (الضحك) حيث «المشاهد لا يأخذ الكوميديا مأخذ الجد... فمن لا نضحك على الشخص الذى نشعر نحو، بالعطف أو الشفقة». ومن هنا يخلص الناقد دلويس إلى أنه «يمكن<sup>(٢٣)</sup> مقارنة ذلك

بالرعى الذى نشعر به إذا سمع لنا أن (نقع) على مزحة بمزحونها مع شخص بعيد عن عطاء، وكما يقول جيمس سالى عن مزاج اللعب أو موقف المداعبة الذى يكون اللعب عصبياً فيه، أنه موقف يطرح فيه <sup>(٢١)</sup> التوتر ويكون فيه السرور والاستمتاع ضروريين له، حيث يدل الضحك على انتفاء قصد الأذى بين المشتركين فيه، كما أن الضحك بمثابة دلالة على اللعب (في كتابه: رسالة في الضحك - الذى نشر سنة ١٩٠٢).

وأما إذا ما قيل بهذا الصدد أن الحديث عن (نظرية فن الكوميديا) ليست هي ذاتها (نظرية في الضحك). ذلك <sup>(٢٢)</sup> لأن هناك قدراً كبيراً من الضحك لا تثيره الكوميديا. فكثيراً ما يصحك الناس عندما يشعرون بالحرج، أو عندما يكومون في حالة هسبرية، أو عندما يدغدغهم أحد، أو بسبب (المازح الضحك)،. فإن هذه التفرقة ذاتها هي ما يروجب الإشارة إلى إنشائها بما يعطى للتوحد في صورة أثر واحد هو اللعبة، سواء نتت في مسرحيات الحياة أو خلال عرض ما تمكن بالحق والمهارة من لعبة المفارقة، الكوميديا بهدف الإضحاك وهذا ما يمكن فهمه عن المفارقة في إطار الكوميديا، وأما عنها في المأساة، نجد كذلك بالمقابل، أن <sup>(٢٣)</sup> الدراجيديا منظر من مناظر الشر. والشر هو بعينه ما لا نستمتع به. ومع ذلك فمن نستمتع بالدراجيديا، <sup>(٢٤)</sup>.. وقد قال أ.د. تومسن «إن المفارقة لا تكون كذلك إلا عندما يكون الأثر نتيجة امتزاج الألم بالتمنية» <sup>(٢٥)</sup>.. فحتى من وجهة نظر منعب اللذة، فإن استمرار الاهتمام بالدراجيديا يثبت أن الدجيرية تبعث فيها لذة لا ألماً. ولا يمكن وصف الدجيرية بأنها مؤلمة <sup>(٢٦)</sup> إلا إذا توقفنا عن المشاهدة،.. وهنا قد يبدو أن المسألة التي نهتم بها هي: ما إذا كان لعب الإيهام أو اللعب التخيلي (شيداً مفيداً) أم لا؟ وهل الخبرة التمرينية من الخوف والغضب (توقظ وتظهر) الانفعالات <sup>(٢٧)</sup> كما ظن أرسطو، أو أنها تشجع المعادلات العدوانية والسلوك غير المنطقي؟.. ولكنها تصارلات تطرح نفسها مؤقناً دون أن يكون مجال البحث فيها الآن، حيث المهم الآن عرض للكيفية التي تتحقق بها المفارقة، (كنموذج) بإعتبارها «لعبة».

وكما يشير تومسن إلى أن أمثال هذه المشاركة بالمعارفة (كأثر للعبة) هي «كليرة للورود في دراما الاليزابيثيين واليهاقبة، وتظهر في الدراما الشكسبيرية بطريق العكس



والإخفاء - ففى (كما تعب) مثال غنى على ذلك - روزاليند تعب أورلاندو، ويحبها، ولكنهما عندما يلتقيان فى (غابة أوردن) تكون روزاليند متفكرة فى زى صبي... فالموقف قد يمنح روزاليند مشاعر من الرضى، كابتهاجها لسماع حبيبها يعترف بحبه إلى (شخص ثالث)، وتكون هى هذا الشخص الثالث... إن تظاهرها بأنها مجرد متفرجة خارجية ليس سوى لعبة مضايقة، ففى المشهد (٣١) تكاد روزاليند والجمهور يكونان متقاربين (من حيث كونهما كليهما متفرجين) ومن السهل إدراك مغزى اللعبة إذا تذكرنا أنها تعب هذا الذى تعارره ولكنها فى نهاية المشهد نصب جام الإزدراء على إحتياجاته:

روزا ليند: لئت حقاً على هذا لعب الذى تتحدث عنه أشعارك؟

أورلاندو: لا الشعر ولا الحكمة بقادرين على التعبير عنه.

روزا ليند: ما لعب إلا جنون، وثق أنه جدير بزريرة مظلمة وسوط كالذى يستحقه المجانين. أما لم لا يثقون ذلك العقب ليشفراء، فذلك لأن هذا الجنون من الشروع حتى لكان السوط نفسه واقع فى اللعب. (الفصل الأول، المشهد الثانى).

ومكنا تذكرنا نهاية الكلام بأن الصارب بالسوط هو نفسه واقع فى اللعب، أى أنه جزء من الحركة (الدرامية) وفى الوقت نفسه عضو فى الجمهور (بإغاثها موقف المتفرج مثل الجمهور)، وأنها بالمقابل (جمهور النظارة) متورطون فى جنون اللعب بسبب من إتساعها العادية. وهنا قد يبدو التحليل مركباً أو معقداً ولكنه لا يعدو كونه الإستمتاع بلعبة، وما يعنى أننا إزاء أثر اللعبة لدى الجمهور، هى ذاتها - كلمة - لتخصى حرفة لا تعدو كونها لعبة يمكن منها صانع الدراما إما ما امتلك تقديتها. كأي لعبة - بشكل موجز مبسط.

إن ثمة أساساً مبدئياً لأى لعبة إيهامية من حيث كونها مطلوبة، فالحافز الذى يحثنا نرغب فى أن نصيح بصوت عال أثناء اجتماع وقرر، أو أن نضحك فى الكليشة (٣١)، هو رد فعل بشرى على الكبح. وإن ما يكبحنا فى المجتمع هو فقط التكاليد المتعارف عليها فى هذا المجتمع. وفى الفن (اللعب) يمكن للتلان أن يجرؤ على فعل ما قد يكون

مستجيلاً في الحياة إذا شعر أن بإمكان جمهوره أن يستجيب كما يريد أن يستجيبه .. وهو ذات ما يبرر به سديان الضحك على موقف الانتحار عند بيكيت إذ أنه نوع من التهديف أننا حين يستودعوه في (في انتظار غودو) لشئ نفسه بالمحيط الذي يمسك بظلاله نجبر على الضحك على الرجل المتفجع الذي سقط بظلاله إلى مستوى كاحليه<sup>(٣٦)</sup>. ألا يجب أن نشعرنا فكرة الانتحار بالرزقنة، بل وأن تزودنا بقدر من الإضباب؟ ولكن بيكيت يريد لنا أن نهزأ، ويرغبته هذه يلمس إستخدالاً داخلها فبناء .. فلن بناء وجهة نظرنا المتألمة ثم تعطوهمها، كما يحدث في مسرحيات مختلفة بقدر الاختلاف بين يونانايون وفي العالم الغربي المستهتر ومسرحية بيرتلندو هيرى الرابع ومسرحية تليس وليامز وشم الزردة<sup>(٣٧)</sup>، يعنى جعل الجمهور المتمتع بنفس القدر يمل ثم يصحو. فكلمة المليونين تكلمت ثلثاً دقيقاً بقدر متساو لتصبح المسرحية لتحقيق التلاعب بالجمهور وتسبب شعوره بالمرج.

وما أن يشرح سديان لمن ما يولد العاطفة التي تميز المساة هو إحساس (باعتدال تأنيب الضمير) في التدفاح المبكة للمسرحية نحو إزاحة الإنسان ذي الكبرياء عن عرشه بواسطة قوى لا سيطرة له عليها<sup>(٣٨)</sup> .. حتى نكتشف أن ذلك هو ذاته «اللعب» طاقاً أن «الشعور باعتدال تأنيب الضمير هذا يلجم عن السخرية المتضمنة التي يجب أن تكون في صلب تركيب المسرحية»<sup>(٣٩)</sup> .. وهو ما يوضحه سديان بما يمكننا اعتباره اللعبة: «يوضع فم الشخصية الرئيسية من قبل الكاتب، ننظر نحن المصدرة أن نطبق وأنفسنا مكتومة»<sup>(٤٠)</sup>. لكن يجب ألا يشعر المشاهد أن المصدرة وجدت هناك بمحض الصدفة، إنها زرعت إعتباطاً لتدريج شعوره بالإثارة: إذ لا يجب لشعوره الطبيعي باللا عدالة أن يضلل إحساسه المسرحي بالإخضاع للعادل ليهديه على خشبة المسرح بغض النظر عما إذا كان واضع المصدرة ومطبقها هو القدر أو الضرورة أو الآلهة أو فصر نظر البطل نفسه، فإنه يجب أن يكون هناك تفسير ما للعقاب: يجب أن يكون العقاب مبرراً. وهذا أيضاً يلعب التأكيد المسرحي دوره .. «الشخصيات المصطنعة في المواقف المصطنعة أصطنع (أى المؤلف) حرية أكبر وقوة أكبر لتحقيق مآثراته المسرحية»<sup>(٤١)</sup> وفقط بعد أن نكون ضحكنا بشكل تلقائي قد ندرك أن الضحكة قد دلت وعادت لتلعب علينا، وأن الاصطناع كان بمجهله لغواً.

هكذا ومثل بقية الفنون والآداب، يندو إبداع المعلم السينمائي أيضاً . من حيث  
معالجته السينمائية الفنية . تعاملأ مع لعبة في التقى الجماعى ذاته، بل ومما سوف  
يتم من إثبات للمهارة الحرفية التى هى فى ذاتها «العبة» ، يصبح من المؤكد أن المعلم  
شأنه شأن أى عمل فنى، لا تقوم قائمته بمجرد موضوعه لمحب، بل أن فيه .  
بالإضافة إلى ذلك . قدرأ كبيرأ من دقة الحس والتنظيم الشكلى التى تبرز بأهتبارها  
«العبة» ، أى «العبة» الحرفية، خلال العملية الإبداعية ذاتها، الأمر الذى يثير إستشكالا  
حول هذا المفهوم من ناحية، وحول إمكانية تحققه عمليا من حيث ممارسة الحرفة من  
ناحية أخرى .. وبما يستلزم الإثبات التطبيقى .

## إجراء اللعبة

### بصناعة وسائل التأثير الدرامي في السيناريو

لكي نعلم على منحنى للاختبار سوف نقسّم مبدئية، السائد، الذي كان لها دور فاعل في نظريات أيزنشتاين العلمية، والتي كانت بدورها فكرة «منشرة في روسيا في العشرينيات»<sup>(٣٩)</sup>، وعند أيزنشتاين هي واحدة من بعض جوانب نظريته (التي قد تبدو متضاربة في هذا الصدد) يمكن القول «أن العلم يتبع خطوطاً عديدة»<sup>(٤٠)</sup> أوضحها هو الخط الروائي. في معظم الأحيان يعود الخط الروائي جاعلاً كل الجوانب الأخرى تنظم في خط واحد معه.. وإن كان البحث هنا يرى أن يتوجه رصد هذا السائد في «الخط الدرامي» باعتباره محدثاً للروائية من ناحية، كما وأنه عند تجريده من عنصر «الصوتية» يمكن أن تنسحب تطبيقات مفاهيمه على بعض أبنية الأفلام التسجيلية من ناحية أخرى، وبما يضاف على الاختبار في هذه الحالة أكبر قدر ممكن من إمكانية التوسع في تصميمه.

وعلى أية حال، فإن الإقرار بضرورة توفر نوع معين من النظير اللازم لممارسة الإبداع الفني، خاصة في ميدان «صناعة الدراما» هو أمر لا بد من إشارة الاتفاق عليه بداية قبل الخوض في موضوع «سبب النظرية أم الإبداع» من أساسه. لذا - وبهدف التوضيح - يلزم أساساً التعرف عند إستخدامنا عمداً لمصطلح «صناعة الدراما»، لما قد يمثله لدى الكثيرين من صدمة متجزئة بلا أساس، إلا أن الجانب الحرفي والفني الذي تستدعيه فكرة «النظرية» السابقة على التطبيق الفني، هو جانب - كما سنرى -

بالإثبات التطبيقي. ولورد بالتأكيد بنسبة أو بأخرى في صناعة كل الأعمال الفنية عامة، ولكنه ولورد بالتأكيد بنسبة كبيرة جداً في صناعة الأعمال الدرامية.

لهذا وفي سبيل التطبيق التحليلي، دعنا أولاً نستعير من هارزور: «إنه من الحقائق المحدرة بالذكر أن الدراما بوجه عام وحتى في صورتها الصارمة كما في التراجيديات اليونانية والفرنسية تكثف من حيث بنيتها»<sup>(١١)</sup> عن نمط «نرى، شبيهه بالأسلوب المتبع في المسرحيات الفلكلية والملاحق الدينية بأنشيدتها الفردية المنظمة وتوتيلهاها»<sup>(١٢)</sup> أو أنشيدتها الجماعية وإعتمادها على الأثر الخاص الذي يحدثه كل منظر على حدة.... إنها عمل يحتاج إلى المهارة والعنق حيث تتركى فيه الحيلة بعد الحيلة والأثر فالأثر.... والذي يعتمد بدوره إحصائياً كلياً على البنية المشهودة للمسرحية. إذ كما «يصلها أرسطو»<sup>(١٣)</sup>... لا تعنى الحكمة مجرد القصة التي تتضمنها المسرحية. كما يدعى البعض خطأ. وإنما تعنى التنظيم العام لأجزاء المسرحية ككائن متوحد قائم بذاته. إنها عملية هندسة الأجزاء المسرحية وربطها ببعضها، بهدف تحقيق تأثيرات لغوية وفلسفية معينة.. بما يؤكد الحقيقة كما يوضح هارزور بأن «ثمة مهمتان»<sup>(١٤)</sup> من أخطر المهام التي تقع على عاتق المؤلف المسرحي ألا وهما عرض تفاصيل الحقبة المسرحية ثم فضها، يقوم بهما في الغالب بأسلوب توليفي صرف.

ومهما كان هذا الترخيم في شرحه، فإن الإثبات التطبيقي - تدليلاً - في هذه الحالة هو أقوى من كل الاجتهادات والتصورات اللازمة لإثبات هذه الإمكانية للصناعة عند ممارسة الإبداع الدرامي، بل إثبات حتميتها التقنية نظرياً.

وعليه فإن بتدورنا أن نتوجه إلى شرح تطبيقي يكون من شأنه إبراز القدرة المسرحية على صياغة الحيلة بناء على نوع من النظرية التي تقترب من التقنين من ناحية، ورغم كونها تجري في إطار المعالجات التي ينطبق عليها مسمى هارزور حول «تكوين الإنتاج الجملة»، أي أنها المعالجات التي نتخلف عليها بالتأكيد.

من هنا يمكن التعرض بمثل توضيحي توطئة لإجراء الاختبار التطبيقي عليه في صناعة المؤثرات الدرامية، وكذلك إمكانية التلاعب بها عبر موقف روائي واحد،



وذلك بالتهوء إلى التقنين النظري اللازم، ولكن بدايتنا بالتحرف على المشهد التالي من سيناريو فيلم «عازف الكرياج»، من تأليف وإعداد المؤلف، وليكن مشهد البداية.

• مشهد تطيقي للعبة الفيلمية من سيناريو «عازف الكرياج».

• بفتح الفيلم بمجموعة لقطات كبيرة  
لطبيعة تشكيلة ذات طابع تجريدي في  
تكوينها وحركتها كما يسيطر عليها  
الطابع التفسيري من الناحية  
التصويرية..

• (وتصاحبها موسيقى تصويرية إلكترونية  
ذات إيقاعات وأصوات غريبة بحيث  
يحدث التوافق والتزامن التام بين إيقاعات  
هذه الموسيقى الإلكترونية والحركة  
المنضمة في اللقطات التصويرية..).

• وفي قمة الكريشندو لهذا التتابع من  
اللقطات التشكيلية الغريبة.. تفتح  
الكاميرا قليلاً على المشهد لتلمح وجه  
شاب يأتي بحركات تأمل غريبة ولكنها  
ذات طابع طفولي.. حيث هو يديه  
الذي يقوم بإحداث هذه الحركات  
التصويرية الغريبة باستخدام  
الإكسسوارات الموجودة على سطح  
الترابيزة التي أمامه في الكازينو فمثلاً  
بحرك طرف شوكة أكل من خلف كوب  
على بهاء وينظر إليها من خلال هذا  
الكوب لتهدو لنا بعض اللقطات التشكيلية

التي شاهدناها في بداية الفيلم .. يستخدم  
الملاعب والمكايين ... إلخ ومجموعات  
مختلفة من الأكواب المبللة بالماء  
ويستخدم قطرات الماء على الزجاج وما  
شابه، وبين الحين والحين تأتي منه  
حركة عصبية مفاجئة في إحداث صوت  
عصبي بين بعض هذه الأكسولات  
فيسمع لطين هذا الصوت بالتدريج  
والانصمام ..

. (ويكون هذا الصوت جزءاً من نسيج  
الموسيقى التصويرية الإلكترونية  
للمصاحبة للمشهد ..).

. فلما أن يسمع الصوت بهذا التدريج حتى  
يسرع بتسهيل بعض العنوط على نوتة  
أمامه. فتتركز الكاميرا على هذه النوتة  
التي يتضح أنها نوتة موسيقية.

. (ونسمع إلى جوار الموسيقى صوت  
نشرة الأخبار متبعاً من راديو قريب  
بشكل خافت ولكنه مصاحب للموسيقى  
الإلكترونية وهي أنباء متفرقة ومختلفة  
من مختلف أنحاء العالم لا يجمعها  
موضوع معين ..).

. ويظهر وجه الشاب في تصرفاته للشادة  
إلى جوار سطح الترابيزة وهو ينصت إلى  
الراديو الترانزستور فينة ويحدث حركاته

الغريبة بالأشكال فينة أخرى .. ثم تصدر  
منه الإحداثيات الصوتية المفاجئة ..  
ويصرع بالندوين في نوثته الموسيقية كل  
ما تجود به فريحته في هذه اللحظات ..

- وتكرر حركاته الشاذة هذه .. بينما تنفتح  
الكاميرا تدريجياً على المشهد حيث  
يظهر أنه في أحد الكازينوهات على  
الليل .. والكازينو خال تماماً في فترة  
الصباح إلا منه ..

- على بعد منه مجلس فتاة جميلة ذات  
فطارة سوداء وملابس على أحدث  
موديل مرصعة على وجهها ابتسامة  
دائمة .. ووجهها موجه ناحيته .. لكنه لا  
يشعر بوجودها ..

- فجأة يندبه إليها فيسرق نظرة ناحيتها  
يلمح ابتسامتها ناحيته ..

- لكنه يولي وجهه عنها وقد عاد إلى  
إشغاله في عالمه الخاص ..

- بعد لحظة يسرق نظرة أخرى ناحيتها  
فيلمح بصبرها على الابتسام ناحيته  
فيركز نظره عليها للحظات .. ولكنه  
يشعر بصعف نظراته أمام ابتسامتها  
العلمة بالرغم من أنه لا يرى عينيها  
المختبئتين خلف فطارتها السوداء ..  
فيعود ثانية إلى انشغاله في عالمه  
الخاص .. وإن كان يشعر بأنه محدود

ناحيتهما..

- بعد لحظة سرق نظرة أخرى ناحيتها فإنا  
بعض لئلا سامتها اللحظة في تركيز  
ناحيته..

- فوالى وقد ضغط على زر الراديو أطلقه..  
ثم أطلق للثقة الموسيقية..

- (فهدوكت صوت الراديو وكذلك صوت  
الموسيقى التصويرية الإلكترونية) ..

- ثم يبتدل في جلسته.. في وضع يده فيه  
وكأنه مصمم على المراجعة بها..

- في نفس هذه اللحظة يلمح حركة تبادر  
من يدها ناحية رأسها كأنها تسبه له..

- فينقسم..

- في نفس اللحظة التي تزداد فيها  
لئلا سامتها..

- فينقسم هو أكثر.. وعلى وجهه علامات  
الإعجاب والتوه بجمالها..

- يلمعها وقد وضعت أصبعها على شفتيها  
كأنها تهديه قبلة من حميد بينما تصطحع  
إنها في وضع تفكير..

- فوبادر متشجعاً يرد للقبلة ناحيتها بكامل  
يده..

- بينما تكون قد هادت يدها إلى وضعها  
الأول مع ازدياد لئلا سامتها..

- فكلنصم على وجهه فرحة طفولية وقد  
راح ينقر بيديه على الترابيزة نقرأ خفيفاً  
يايقاع واحدة ونص راقص وهو ينظر  
إليها:

- (فتظهر موسيقى تصويرية يايقاع واحدة  
ونص راقص متمثلتها مع نقرة  
أصابعه..)

- وبهم يفتح القوّة الموسيقية بسجل ما  
جاءت به قريحته..

- (ومع استمراره في الكتابة تستمر  
موسيقى الواحدة ونص..)

- يرفع عينيه بعد انتهاء الكتابة فإلمعها.  
- تكلم ضحكة..

- فوضحك.. ثم يندب الفرصة ليشير لها  
بيديه في صمت بحركة مطاها. هل  
أتى إلى ترابيزتك؟..

- ولا رد منها إلا استمرارها في كتم  
ضحكتها.

- فوضحك أكثر.. وقد تشجع.. حيث يجمع  
حاجياته استعداداً للانتقال إلى  
ترابيزتها..

- وما أن بهم بالوقوف..

- حتى تذل عليه المفاجأة كالصاعقة..  
عندما يراها تنهض من مكانها.. ولنا



بها فداء عمياء تكسب ببديها الطريق ..

. في نفس اللحظة التي تقطر فيها .. غموض  
ناحبها بقنادها ..

. هنضم وتشكره ..

- نحو إخبار لعبة التحويل الدرامي قبلها:

## ١ - تعقيب وتقنين المفاجأة الدرامية

إن تلك اللحظة التي إنتهى بها عرض الموقف السابق . عبر مشهد سينمائي . ألا  
وهي لحظة إنصاح أن الفداء الجميلة «عمياء» . إنما هي ذات اللحظة التي نستوقنا  
لأعراض الاحتمار، فالتحليل التطبيقي . ولهذا العرض فإن لغة تنويهين:

(أ) إن هذه اللحظة تعتبر . للوهلة الأولى وبأى مفهوم نارج وبسيط . لحظة «مفاجأة»  
ولكنها هاهنا ندخل في نطاق محدد تماماً هو أنها «مفاجأة درامية» لأنها . نساء .  
قد خرجت بـ «الحادثة» الروائية إلى إطار «الحدث» الدرامي . من حيث إنها قد  
احترت «أفراً» على جمهور منلق للعلم . وبما أضفى على الحادثة دراميتها التي  
حولتها إلى حدث . وأن ذلك إنما يتم بناء على تقنين يمكن لمضالك صباغة  
نظريه له . وبصمغ تحقيق تلك «المفاجأة الدرامية» عبر حادثة . لنصبح هذا  
الحدث / الأثر الدرامي . من نوع محدد .

(ب) إن ما يسهدفه التحليل التطبيقي هذا لعدم البحث في إشكاليه النظرية (من  
حيث هي نظري) مع الإبداع . هو احتمال ما إذا كان من الممكن الاستناد على  
تقسيم نظري ما . يكون من شأنه قيادة الإعداد الدرامي في اتجاه التحكم من  
تعبير التأثير الدرامي (المفاجأة في المثال) إلى نوع آخر من التأثير الدرامي  
(المعارفة الدرامية) مع الاحتفاظ بذات «الحادثة الروائية» التي شكلت المادة الخام  
في كلتا حالتى المعالجة الدرامية . وكحليل . في النهاية . على إمكان أعمال  
التقنين في «حامة» واحدة . ولكن بما من شأنه أن يحدث «تأثيراً» مختلفاً في كل  
حالة . أى بما قد ينمى إلى إثبات إمكانية تحقق الإبداع عبر وعى نظري مسبق .  
خاصة وأنه عند البحث في المعارفة عموماً سوف لا يكون هناك فقط إجماع

على ارتباطها الشمولي بالفن - والفنون التمثيلية بها خاصة - ولكن كذلك سوف يكون تاريخ المفارقة<sup>(١١)</sup> كذلك تاريخ الوعي الكوميدى والمأساوى معاً، مثلما فى ترجمه منها، تتعدد المفارقة الرومانسية مرحلة مهمة من الأدب، مرحلة بلوغه الوعي الكامل بنفسه، أو (الانتقال) كما يقول (ميرير كوفسكى) من الإبداع عبر الواعى إلى الوعي السبع، بل وكما يذهب ميوموك كتابه عن المفارقة بجملة واحدة «لقد أصبح بمقدور الفن الذى يرفع المرأة أمام وجه الطبيعة أن يرفع مرآة بوجه مرآة الفن...»

لذا يلزم هنا تقديم أول مستويات الاختبار فى هذا التحليل التطبيقي، ألا وهو ما يعتبر نقدياً لكل من:

١ - المفاجأة الدرامية.

٢ - المفارقة الدرامية.

وذلك من خلال ما استطاع الباحث استملاسه لصياغة تفصيلية موجزة من مرحلة بحثية سابقة<sup>(١٢)</sup>، دون اللجوء فى مناقشتها خلال هذه الخطوة من عرض البحث، وإنما الاكتفاء فقط بصياغة التفتين الموجز والمبسط، الذى هو فى ذاته - هذا التبسيط - جزء هام من مستويات الاختبار من ناحية، كما أنه يستلزم من ناحية أخرى على ما انتهى إليه طرح التصور النظرى لفرصية البحث من حيث الربط بين تفتين اللعب / تفتين الفن.

ومن هنا فإن ثمة ثلاثة أسئلة يجب أن تتركز صياغة هذا التفتين المطلوب فى إجابتها:

١ - ما هى كل من المفاجأة والمفارقة الدراميتين (تعريف)؟

٢ - كيف تتحقق المفاجأة الدرامية؟

وكيف تتحقق بالمقابل المفارقة الدرامية؟

(الطريقة التقنية لكل منهما).

٣ - ما شروط تحقيق المفاجأة، فى مقابل شروط تحقيق المفارقة (التفتين)؟

لذلك وبإختصار أيجب، هذه هي أولاً الإجابات الثلاث بما هي في مجملها تعريف  
ونثنين مبسط لتحقيق كل من المفاجأة والمفارقة للدراميين:

## المفاجأة الدرامية

تعريف:

تعنى المفاجأة الدرامية أن تأخذ بذهن المتفرج وانفعالاته وتوقعاته في اتجاه مسار  
معيّن.. ثم فجأة تلقى إليه بالمعومة أو الحدث الذي يصدم كل توقعاته ومسار  
انفعالاته وأفكاره السابقة..

شروط تحقيق المفاجأة:

(أ) مفاجأة المتفرج أساساً:

إن المفاجأة الدرامية هي، أثر، على المتفرج أولاً وأخيراً.. لذا يجب أن نضع في  
الاعتبار أن الأحداث الروائية قد تتضمن مفاجأة لإحدى الشخصيات الروائية ولكنها لا  
تحدث مفاجأة لدى المتفرج.. ومن ثم لا يمكن اعتبار هذه المفاجأة الروائية مفاجأة  
درامية.. إذ يلزم أن تقع المفاجأة أساساً على المتفرج.. أما كونها تحدث للشخصية  
الروائية في نفس الوقت أم لا فليس ذلك لا يكون شرطاً..

(ب) تحقيق التوقع:

والشرط الثاني حرفياً لتحقيق عنصر المفاجأة الدرامية هو التمكن من بحث عنصر  
التوقع لدى المتفرج في اتجاه معضاد المعطومة التي ستفاجئه بها في التوقيت المناسب  
فخلف كل ما توقعه المتفرج.

(ج) الإيهام:

والمقصود بالإيهام هنا هو وسيلة الكاتب في تحقيق الشرط السابق الخاص  
«بالتوقع».. فببعضه تقوم بإخفاء المعطومة المعينة التي ستفاجئ بها المتفرج في اللحظة  
المناسبة بعدم عليك لكي تكبر عنصر «التوقع العكسي» أن توجهي للمتفرج بمعطومة  
مضادة دون أن تكون حقيقية.. وبسبب كونها معطومة غير حقيقية يصبح من المهم  
جداً أن يكون تقديم معطومة التوقع هذه من خلال مجرد «الإيهام».. لأن الإيهام يعنى

أن المفرج هو الذى يمتلئ .. ومن ثم فهو الذى يتحمل المسئولية بحيث لا يفقد الثقة فى منطق العمل عندما يفتأجه بالمعومة الحقيقية ..

## ٢ - تكتلين وتعريف المفارقة الدرامية :

ماذا إذن من المفارقة الدرامية فى اتجاه محاولة تطبيقها ؟ بشئ التعريفات المدروسة فإن المفارقة الدرامية «تتأ بمجرد إدراك الجمهور وجود شئ لا يعرفه»<sup>(١٦)</sup> واحد من الممثلين فى الأقل، على المسرح ..

ويجسد تأثير المفارقة لدى المفرج من قناعته بأن الشخصية سوف نتحدث أو كصريف بطريقة مختلفة لو أنها امتلكت المعومة التى يعرفها المفرج نفسه<sup>(١٧)</sup> . ذلك إذ تقوم المفارقة فى الدراما الكلامية على حجب المعرفة بالحقيقة فساداً، رغم أنها تهرز الحيلان بمعنى آخر<sup>(١٨)</sup> كانت الحقيقة وراء مصيبة (طبية) محجوبة عن (أوبديوس) الذى كان يبحث عنها، بينما يعرف المشاهدون أنها فيه، .. حيث أن المسخرات ... irony التى تقوى الصراع الدىالكى فى المسألة بسيطة فى صيغتها<sup>(١٩)</sup> : كل خطوة يتخذها البطل نحو نصر مفترض هى خطوة تقربه من موته، كل خطوة هى خطوة تزيد من حدة شعور الجمهور بنهاية صرورية . إن المشاهد الذى يعرف أو يستشعر هذه النتيجة - هو موضع ثقة الممثل بشكل كامل ومطلع على سر المسرحية، بينما لا تعطى الشخصيات بذلك . إن المشاهد يقف حيث يقف الآلهة أنفسهم فى موضع المعرفة الشاملة للمقادير ..

وفى السيرة الهلالية - على صيول المثال - «إذا كان المبدع للشعب قد أحاط المنطقى حتماً»<sup>(٢٠)</sup> بأن فى حوزة يونس هذا الفرع من الحد الخالى للامن، وهو زرع مبكر لبحر الأحداث التالية، فإن هذا المبدع لم يحرم المنطقى متعة الإثارة اللطيفة .. ذلك لأنها المفارقة، من الناحية المعرفية مفهوم التأثير الدرامى .

هذا لما إذا تم الاتصالات للبحث من الناحية الاصطلاحية، فإن «المفارقة Irony» هى من حيث الترجمة - على ما يذكر د. عبد الواحد لزالة - «أحسن الحلول السريعة لترجمة هذه الكلمة إلى العربية»<sup>(٢١)</sup> والكلمة فى اللغات الأوروبية مشتقة من الكلمة الإغريقية

(البروليتاريا) التي نفوذ (التظاهر) أو (الادعاء) وهي صفة شخصية في الكوميديا الإغريقية باسم (أليرون) وتفيد المفرق، أي الذي يفرق بين المظهر وواقع الحال...

لذلك يغدو صحيحاً ما يقال عموماً إننا إزاء مفارقة عندما «يكون الفن والأدب المتميز بالمفارقة»<sup>(٥٦)</sup> مشتملاً على السطح والعمق، الغشوة والصفاء، كما يجب أن يستحوذ على انتباهنا على مستوى الشكل إذ يوجهنا نحو مستوى المحتوى، حيث القدرة «على تناول العرق»<sup>(٥٧)</sup> بين ما يقول الناس وما يفكرون وبين ما يعتقد وما هو واقع الحال. وهذا بالصيغ هو المجال الذي تنشط فيه المفارقة، أي بما يعنى «إنساناً»<sup>(٥٨)</sup> بين المظهر وواقع الحال، ذلك أن «المفارقة بمعناها الأكثر عمومية هي عبارة عن»<sup>(٥٩)</sup> تقنية أدبية ودرامية أو سينمائية تتضمن الاتصال أو الربط بين الأصداء، فمن طريق التأكيد على التناقضات والمفارقات للمأهولة العادة والصارخة للتجربة الإنسانية، تستطيع المفارقة أن تصف بعمق فكرياً وأن تحقق كلاً من التأثير الكوميدي والمأساوي في وقت واحد... والمفارقة الدرامية تعتمد تأثيرها أساساً من خلال التناقض بين المعرفة والجهل، فطدما نتكلم أو نتصرف شخصية ما وهي تجهل الواقع الحقيقي للأشياء بينما المتفرجون لديهم علم بهذا الواقع وبأن هذه الشخصية تجهل ذلك الواقع يمكن للمفارقة الدرامية أن توظف بصورة فعالة.. فمن طريق أن نعرف شيئاً لا نطعمه للشخصية نتحقق لدينا المنفعة من خلال علمنا بالسر أو للذكاء... ومع ذلك، يذكر مبروسيك أن «المفبة الرئيسية في طريق تعريف بسيط للمفارقة أن المفارقة»<sup>(٦٠)</sup> ليست بالظاهرة البسيطة،.. ولها «قال نوماس مان عن مشكلة المفارقة (أنها بلا إستثناء أصعب المشاكل»<sup>(٦١)</sup> في العالم وأشدّها فحشة) .. كما أن «... ثمة طرق مختلفة يستطيع الدرامى التوصل بها للاتصال»<sup>(٦٢)</sup> حول هذه المشكلة، كالمقدمات الصهيونية، والخرائيم، واستخدام (الكورس) وغير ذلك.. هذا ولقد «تركت مجموعة غير متجانسة من أسماء (أنواع) من المفارقة،... وما تزال ثمة أنواع من المفارقة»<sup>(٦٣)</sup> بلا أسماء معروفة، كما أن بعضها من دولت الأسماء ما تزال موضع تكرار وتداول... وبدل أن يريد ذلك في تصنيف المفارقة زاد من الغموض الذي يحيط بالكلمة،.. هكذا «إذ يتصف مفهوم المفارقة بما عرف عنه من مروعة»<sup>(٦٤)</sup>، يغدو من أول الواجبات أن نبين الخصائص العامة أو لخاصة التي تكون المفارقة..



## تعريف المفارقة الدرامية:

يسمى الموقف ذو التأثير مفارقة درامية عندما يكون الجمهور على علم بمعلومة أو معلومات معينة عن أحد طرفي الصراع أو أحد الشخصيات أو مجموعته من الشخصيات أو حتى عن حماد.. دون أن يعرف الطرف الآخر من الشخصيات هذه المعلومة. ونظراً لأن المفارقة الدرامية بهذا التعريف تتضمن إمكانية راحة الللاعب بعصر إحياء المعلومات الذي هو لب التحكم في وسائل التأثير الدرامي كلها. لذا فالمفارقة الدرامية هي أهم وأقوى وسائل التأثير الدرامي نظراً لأنها هي حد ذاتها تسمح بخلق بقية التأثيرات الدرامية الأخرى بسهولة شديدة.. ولذلك فالمفارقة الدرامية عادة ما تقوم عليها أكبر الأعمال الدرامية في تاريخ هذا الفن. بل إنه ليس من المبالغة إذا قلنا أن أعظم الأعمال الدرامية لا تعتمد عليها إلا لتوافر عنصر المفارقة الدرامية فيها..

## شروط تحقيق المفارقة الدرامية:

(أ) المبادرة بدابة بتقديم المعلومة التي ستكون موضوع التأثير الدرامي من خلال المفارقة..

(ب) إحياء هذه المعلومة عن أحد طرفي الصراع أو عن شخصية أو عن مجموعته من الشخصيات التي ستكون موضوع المفارقة الدرامية..

## • إبداع اللعبة الدرامية بالتقنين:

### تحويل الموقف من مفاجأة إلى مفارقة:

إن مجرد هذه الصياغة التقنيدية، تكفي بمساعدة المعد الدرامي على تمييز التأثير الدرامي من نوع إلى آخر، رغم وحدة الموقف الروائي نفسه لدى تحقيق أي من أنواع التأثير الدرامي، وهو ما يمكن تحقيقه بمجرد التمكن من تطبيق القانون ذاته، ويمكن التدوير منه في هذه الحظرة وبالتطبيق على ذات القتل محل الاحتمار:

ففي الموقف المذكور الذي جاءت بهاتمة مفاجئة درامية بمجرد إلقاء معلومة على المتفرج تعاجلاً. على عكس توقعاته. بأن القتل حمياً، يمكن أن يكون الللاعب

بتوقيت إلقاء المطومة هو ذاته المؤدى إلى تغيير التأثير الدرامى إلى مفارقة درامية، وذلك بمجرد المبادرة بإلقاء مطومة كون الفداء حمياء منذ بداية الموقف (أو خلال بدايته) ... أى بما هو تطبيق للشرط التقينى لتحقيق المفارقة الدرامية..

وعليه لو أننا أضفنا لبداية صياغة سيناريو الموقف: لحظة دخول الفداء إلى الكازينو مخصصة لطريقها كحمياء بين الترابيزات إلى حيث الكرسي الذى نجلس عليه. فإن استمرار الموقف ونفس الصياغة التى جاء عليها السيناريو فى الحالة السابقة، سوف يوفر الشئ الثانى من تقنين المفارقة، ألا وهو المتفرج قد أصبح على علم بمطومة (وهى كون الفداء حمياء) دون أن يكون أحد أطراف الموقف على علم بهذه المطومة (الشاب)، ومن ثم نصبح إزاء تأثير درامى مختلف كل الاختلاف طوال عرض الموقف، وهو التأثير بالمفارقة الدرامية، دون أن ندعو المسألة كونها تطبيقاً لتقنين.

كذلك ونفهم ما هو أبعد من ذلك يمكن أن يتم تطبيق التقنين على ذات الموقف ليصبح محتملاً على ذات المراتبين: المفاجأة والمفارقة. وهى ذات المعادلة الروائية:

فلو أن صياغة السيناريو كما هى ولادة فى النص الأسمى، قد تم الاحتفاظ بها، أى دون المبادرة بإلقاء مطومة أن الفداء حمياء، ليستمر المشهد بما هو عليه من حوار صامت من الشاب إلى الفداء الجالسة إلى ترابيزة فبالله، حتى يصبح على يقين من أنها مصحوبة له، لميسرع فى الانتهاء إلى نوابت الكازينو مثلاً حيث أمام المرأة يدخل من عندهم ويمشط شعره حالماً متشجعاً بما سيقل عليه من تعرف على الفداء... بينما فى ذات اللحظة تكون الفداء فى مقعدها قد اعتدلت وسمت تتناول شيئاً ما، وليكن كوب الماء، فإذاً بها تنحس بيديها على الترابيزة كحمياء لإلقاء الكوب ترشفت منه الماء، أى بما هى لحظة التوقيت التى يتم فيها إلقاء مطومة كونها حمياء المفاجأة المتفرج... بينما لم يروهم يعرف الشاب ذات المطومة، وهو الذى عندما يعود إلى ترابيزته عظمناً حالماً متشجعاً، بينما تكون هى قد عادت إلى وضعها كما هو السيناريو الأسمى... يكون ما تبقى عرضه من الموقف عبارة عن مفارقة درامية<sup>(١١)</sup>، طالما قد توفر شرط التقنين الخاص بطم المتفرج بمطومة لا يعلمها أحد أطراف الموقف، أى عبر ذات المطومة التى تم إلقاؤها بحيث تزدى إلى تأثير المفاجأة فى مرحلة من مراحل عرض الموقف.

. محاولة التقنين العام لوسائل التأثير الدرامي :

## ١ - التشويق والتماص بين ألعاب التأثير الدرامي

بعد ما تم تطبيقه (المفارقة والمفارقة الدراميتين)، يمكن كذلك أن يتم التيقن النظري من الطعير الأكثر شمولية في التأثير الدرامي، ألا وهو التشويق... Suspense، حيث يمكن فهمه ضمن تقنين عام كالذي يتم إثباته ليشمل مجمل ألعاب التأثير الدرامي، طالما أن التشويق في مجمله: هو إثارة لتساؤلات يتم الإجابة عليها لاحقاً<sup>(١١)</sup>... تساؤلات من قبيل: من فعل ذلك؟ ما الذي حدث؟ كيف سيتهدي الأمر؟... وهي تساؤلات يمكن إثارتها والإجابة عليها، خلال فترة زمنية وجيزة، أو ربما لا يتم الإجابة عليها إلا في نهاية السرد (الفيلم). وربما يتم إثارة تساؤلات كثيرة، بعدما يتم الإجابة على أحدها أو بعضها بشكل سريع، بينما يتم تأجيل بعضها أو حتى لئلا يتم فقط إلى حين آخر، وقد يكون هذا الحين المزجل هو نهاية الفيلم، لكن الأهم هو أن شرط تحقيق التشويق لكي يتم تطوره وديمومته، إنما يكمن في الإلحاح على استدعاء التساؤل .

مثالاً أن التشويق يمكن تحقيقه بالإبقاء، أو التصريح بـ شيء ما سوف يحدث مخرجاً، فكذلك يتم بتكميل معلومة<sup>(١٢)</sup> أو معلومات يحتاج المتلقي لمعرفةا. أي أن لعبة التشويق تهرى تماماً في إطار لعبة الخفي / الإخفاء والكشف. وفيما يجمعه كذلك جرجيف بوجس في كتابه (المدرسي الطابع) في الفصل المصنوع «التشويق... Suspense» يمكن الالتقاء كذلك بما يقرب من نفس المنهج<sup>(١٣)</sup> الذي يشير مباشرة إلى وسيلة إخفاء المعلومات أو بعضاً منها.

التماص «التشويق» مع «المفارقة»، في أن التشويق يمكن أن تقوم تساؤلاته على جهل الشخصية بالمعلومة، التي يحتملها المتلقي (مفارقة)، ومع ذلك فإنها تبقى تساؤلاً: أي شخص؟ الشخصية ذلك... كما أن التشويق يمكن أن يقف على الطرف المقابل من المفارقة، عندما تحتفظ الشخصية الدرامية بمعلومة هي لب الإجابة التي يتعامل حولها المتلقي. وما أن يتم وقوف الشخصيات والمتلقي على حد سواء على ما يكون قد خفي من معلومات الإجابة، يتوقف «التشويق»، وبالطبع لا تكون هناك أية إمكانية

المعارقة أو سولها من الألعاب الدراسية، أي بما يشوب إلى أن ثمة ما يجمع بين تلك  
المنزلات / الألعاب الدراسية، بل ويرتك، حيناً في إجراء تصنيفات قاطعة لها.

ومن قبيل هذا - ما قد يطرأ عليه من بعض التداخلات التي قد تربك عملية  
التصنيف ما بين «المفاجأة» و «المعارقة»، كأى تساؤل في حيرة: «إن كان لا يدخل  
في باب المعارقة»<sup>(١٠)</sup> «أشهد بشال محترم فشل بقوده أثناء قيامه أمدا بعمله المعتاد».  
حيث وفي مثل لعبة «المعارقة»، تصل ثلاثة فمة مستوياتها بما يمكن لنا تسميته  
«اللامعارقة»، ذلك عندئذ، نوجد بالعين «المعارقة / اللعبة»، ولكن ثمة مفاجأة تعديها  
ولكن دون أن نلفيها أى معنى في حالة كونها اللعبة، ولكنها بعد أن عدلت - باللعب  
أيضاً - إلى مستوى جديد يستلزم بدورته تسميته «الحالة» التي يرى أنها «اللامعارقة»  
بالمفاجأة. وقد يبدو هذا السرح المتخري المتحرر - غير مفهوم طالما أنه لا يرتبط بتطبيق  
بوصفه، إلا أن المثال الذي يسوقه سيبيو يحدد انتهاء السوداء، ربما بقرب من هذا  
المفهوم، وسوف يوضح ذلك تماماً «بواسطة التناقض يقترب بيراندلو من (الحقيقة)  
إقتراباً أكبر في (محق أنت إذا اعتمدت ذلك)»، فالسيبيو يوتزا يطرأ أن حماته استبدوا  
فرولا مخنونة لأنها تعتقد أن زوجها هي نفسها، فهي في الواقع زوجته الثانية، إذ أن  
زوجته الأولى التي هي إينها حفاً ماتت خلال هرة أرضيه، وهذا حادث أنهم تم  
تسلط الأم قط أن يصدق، ويبدو هذا مضمناً إلى أن سمع من السيبيورا فرولا أن بوبرا  
هو المجنون، بما أنه يعتقد فعلاً أن زوجته ماتت أثناء هرة أرضيه، وأنهم إضطروا إلى  
السماح له بأن يتزوج ثانية من امرأة، وهي إينها، وهو مقتنع أنها امرأة أخرى.  
وكلتا القصتين ملائمتان، ولا معنى من الجولات قط.

ومن ثم يكون بطلان سلال مسؤل وإجابه: انريد الحقيقة<sup>(١١)</sup> الحقيقة هي أن  
بوبرا وفرولا مصيبتان كلاًهما، فذلك هي طبيعة الحقيقة إلى بناء النهاية السوداء بسم  
بواسطة لطباغات تعين وتناقض ما بينها. - وهو التوضيف الذي قصدنا به  
«اللامعارقة بالمفاجأة»، بصرف النظر عن كونه متبعاً أو سمة لإنهاء بعينه هو  
الكوميديا السوداء كما يراه متباين، فالأهم هو كونه سمة ومتبعاً عنداً يمثل مستوى من  
اللعاب / الفن وقد نوجب رصده وإثباته باعتباره قائماً وممكناً في إطار الفن، وصمم

تسقى «اللمبة»، وإن كان يمثل مستوى متقدماً من هذا اللعب، وهو الذى اعتبره سديان فى إطار من العناية.

لكن ما يهبط الآن هو ما يمكن أن ينشأ من تداخلات بين ألعاب التأثير الدرامى، خاصة عندما تكون إزاء أهم مؤثرين فى هذا الصدد: المفارقة، والنشويق، اللذين يشيران بالتدليل على أن ثمة ما يجمع الألعاب / المؤثرات تحت تقنين أشمل. فمثل النشويق، يتضح أن المفارقة بمعناها العام (المظهر غير ما هو عليه واقع الحال) هى الأساس إن لم تكن الجوهر فى الصياغة الدرامية إجمالاً، بحيث إن ما يعتبر من قبيل التصنيف لأنواع من التأثيرات الدرامية، إما لا يحسب كونه «تدريعات» من «الألعاب»، فى إطار صيغة المفارقة، بمعنى أن «المفاجأة» هى فى حقيقتها مفارقة، ولكنها تتخذ تصنيفها الخاص باعتبارها لعبة مميزة مثلاً عن «الانقلاب الدرامى» من حيث الدرجة، كما أنها مميزة كذلك عن إثارة «النشويق / التوتر»، وعن اللمبة الدرامية المباشرة تحت اسم المفارقة الدرامية...

لهذا فإنه يمكن تقنين إسطناع هذه التأثيرات الدرامية إجمالاً أولاً طالما أنها مجتمعة فى إطار عام ألا وهو «المفارقة / النشويق»، ثم فيما بعد ذلك يمكن تقنين كل لعبة إسطناع كل تأثير على حدة ضمن هذا التصنيف العام.

ولقد تمكن الباحث، بناء على ذات الملاحظات، وحلال عدة مراحل من الممارسات السابقة، من تحديد موجز جداً لما يمكن اعتباره تقنيًا، والذى تم لأغراض التدريس بتقسيم السيناريو والإخراج والمونتاج بالمعهد العالى للسينما بالقاهرة (منذ بداية النصف الثانى من الستينيات) وهو ما نورد نص مذكرته الموجزة:

## الهوامش:

- (١) Hawkins, Harriet: Shakespeare / seven Tragedies. The Dramatist's Manipulation of Response. By E.A.J. Honigsmann., p. 336.
- (٢) - Knott, William C. The Craft of Fiction., pp. 37 - 45.
- (٣) غزوى سليمان: ملاحح مهرجان بزگين السيلماكي ٣٧... من ٦٧.
- (٤) حسن عبد الرسول: القزصرة. ردمجول. مجلة السيلما والفرج، فبراير ١٩٧٤.. من ٢٥.
- (٥) أحمد رافت بهجت: يوم اين ترى أو القزصرة. التحليل. نشره نادي السيلما، القاهرة ١٩٧٦/٦/٩ من ٥١٨.
- (٦) يوسف شريف رزقي لك القزصرة. نشره نادي السيلما، القاهرة ١٩٧٤/٢/١٣ من ١٨٢، ١٨٤.
- (٧) المصدر نفسه.. من ١٨٢.
- (٨) أحمد رافت بهجت: مصدر سابق.. من ٥/٨.
- (٩) حسن عبد الرسول: مصدر سابق.. من ٢٥.
- (١٠) يوسف شريف رزقي لك: مصدر سابق.. من ١٨٢.
- (١١) عرض القزصرة. نشره نادي السيلما، القاهرة ١٩٧٤/٢/١٣.. من ١٨٥.
- (١٢) يوسف شريف رزقي لك: مصدر سابق.. من ١٨٢.
- (١٣) هزطن القزصرة. مصدر سابق من ١٨٥.
- (١٤) أحمد رافت بهجت: يوم اين ترى أو القزصرة.. تتابع المشاهدة. نشره نادي السيلما، القاهرة ١٩٧٦/٦/٩ من ٥١٣:٥٠٧.
- (١٥) حسن عبد الرسول: مصدر سابق.
- (١٦) د. عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي.. من ٤٧.
- (١٧) أحمد رافت بهجت: مصدر سابق.. من ٥١٤.

- (١٨) يوسف شريف رزق الله: مصدر سابق.. ص ١٨٣.
- (١٩) ستولنجر (جيروم): القند القنى.. ص ٤٢٤.
- (٢٠) دارسن (س.و.): قدرلما والدرامية.. ص ٦٢.
- (٢١) ستولنجر (جيروم): المصدر السابق.. ص ٤٤٠.
- (٢٢) دارسن (س.و.): المصدر السابق.. ص ٦٢.
- (٢٣) ميذر (سوزانا): ميكولوجية القلب.. ص ٢٢.
- (٢٤) ستولنجر (جيروم): القند القنى.. ص ٤٣٩.
- (٢٥) المصدر نفسه.. ص ٤١٩.
- (٢٦) (مورر، غريغ) الدرايمدا نظرة فى الحياة.. ص ٦ فى المصدر نفسه.
- (٢٧) ميوميك (د.س.): المصدر السابق.. ص ٢٠.
- (٢٨) ستولنجر (جيروم): المصدر السابق.. ص ٤٢٢.
- (٢٩) ميذر (سوزانا): مصدر سابق.. ص ١٩١.
- (٣٠) دارسن (س.و.): مصدر سابق.. ص ٦٤.
- (٣١) ستواى (ج.ل.): قللها السوياء.. ص ٥٠٤.
- (٣٢) المصدر نفسه.
- (٣٣) المصدر نفسه.. ص ٤٦٤.
- (٣٤) المصدر نفسه.. ص ٦١.
- (٣٥) المصدر نفسه ص ٦٢.
- (٣٦) المصدر نفسه.
- (٣٧) المصدر نفسه.. ص ٨٢، ٨٣.
- (٣٨) أندرو (ج. دادلى): نظرات قديم الكهوى.. ص ٦٣.
- (٣٩) المصدر نفسه.. ص ٦٤.
- (٤٠) غارنر (أرنولد): فلسفة تاريخ الفن.. ص ٤٠٢.
- (٤١) د. هرلهم جملنا: طبعة الدرلما.. ص ١٩.
- (٤٢) غارنر (أرنولد): المصدر السابق.. ص ٤١٦.
- (٤٣) ميوميك (د.س.): المطرفة.. ص ١٢٦.
- (٤٤) تم ذلك عبر إعداد برنامج للتدريس الذى يقوم به الباحث لطلبة أقسام الاخراج والسيناريو والتمثيل بالمعهد القملى لسينما منذ عام ١٩٧٣.

(٤٥) دارمين (م.و.): القدراما والدرامية.. ص ٩٠.

(٤٦) - Bach, Ben C. & Gordon Browning Drama for Composition. p. 308.

(٤٧) عزابكار (تومي) القدراما والدرامية والسينما الحديث.. ص ٣٣.

(٤٨) سولان (ج.ل.): القدراما والدرامية.. ص ٦٧.

(٤٩) صلاح قزويني: السيرة القدرامية بين القدرامية والسينما.. ص ١٢٢.

(٥٠) د. (أ.ز.د): هاشم في: موهوبك (د.ح.): القدراما.. ص ٥.

(٥١) موهوبك (د.ح.): مصدر سابق.. ص ١١.

(٥٢) المصدر نفسه.. ص ١٥.

(٥٣) المصدر نفسه.. ص ١٩.

(٥٤) المصدر نفسه.. ص ١٩.

(٥٥) - Bogg, Joseph M. The Art of Cinching Film. p. 63

(٥٥) موهوبك (د.ح.): المصدر السابق.. ص ١٧.

(٥٦) في: المصدر نفسه.. ص ١٢٥.

(٥٧) دارمين: القدراما والدرامية.. ص ٥٩.

(٥٨) موهوبك (د.ح.): المصدر السابق.. ص ٢٢، ٢٣.

(٥٩) المصدر نفسه.. ص ٦.

(٦٠) إنشائي إلى ذلك فقد أسفرت تدريبات الطلبة ومناقشتهم في قاعة التدريس حول مطبوعات هذا الكتاب على ذات موقف بالمعيار، عن كثرجات عديدة التأثيرات دراسة منطلقة من ذات الموقف إيمانيها في عدد الصلابة الروائية.. بينما في نفسها.. حتى تمت «حدثا دراسة قائما على فكر من نوع من التأثير القدرامي.. هذا كما يمكن الطلبة بيسر وسهولة السجدة لإظهار عدد من إختلافات الفل في نهجيات الأحرار القدرامية وفي تركيز أساليبها حول مطابقة الطابع.. عبر سامعي أو ثلاث.. باستخدام هذا الكتاب الذي درسه في صياغة أدوات درامية محدودة إما على تأثير الصياغة، أو الصياغة.. إلخ وكذلك تأثير التأثير في نفس الحدث، بل وأيضاً العمل على إحتواء أكثر من تأثير في إحدا صياغة هذا الحدث ذاته.

(٦١) - Hut Mike Narraidge Introduction to The Theory of Narrative.. pp 114, 115.

(٦٢) - Ibid

(٦٣) - Bogg, Joseph M. Ibid. pp. 24, 25.

(٦٤) موهوبك (د.ح.): المصدر السابق.. ص ١٧.

(٦٥) سولان (ج.ل.): القدراما والدرامية.. ص ١٧.

(٦٦) المصدر نفسه.



## ٣ - قانون اللعبة

### جوهره في لعبة التوقيت

#### تعريف وسائل التأثير الدرامي :

والمقصود به وسائل التأثير الدرامي هي الطرق التي يتم بها عرض الموقف الروائي على المتفرج تبعاً للأثر الانفعالي المطلوب التأثير به على هذا الجمهور .. وذلك حسبما يرى خالق العمل .. فقد يرى في هذه اللحظة ضرورة إثارة الرعب في نفسية المتفرج .. وقد يرى أن المطلوب مجرد إثارة تلهفه على معرفة النتائج .. كذلك قد يرى أنه من المناسب إضافة مفاجأة في هذا الموقف أو بآلة .

والذي يهمنا هنا هو أن الموقف الروائي قد يكون موقفاً واحداً ولكن لكل كاتب رتيبه في الطريقة التي يرى أن يوصل بها نفس الموقف للمتفرج .. فقد يرى بوصفه اعتماداً على التشويق .. وقد يعتمد على عنصر المفاجأة .. الخ .. فكما ذكرنا قد يطل الحدث الروائي واحداً لا يتغير .. ولكن كل كاتب يتناوله بالطريقة التي يراها من حيث للتأثير الدرامي .. فالشباب الذي لعنت نظره فتاة جميلة بالكاريكو .. ثم استجاب لابتسامتها وحركاتها حتى هم بالنهوض إلى ترابها في نفس اللحظة التي انصرفت فيها الفتاة فإذا بها عصياء تتحسس طريقها .. فما هذه إلا «مفاجأة» من حيث التأثير الدرامي .. ولكن ثمة كاتب آخر قد يقدم نفس الموقف بأن يسمعه بمشهد للفتاة وهي تدخل للكازينو تتحسس طريقها كعصياء .. ومن ثم سوف يتدفق عنصر المفاجأة الدرامية عندما تنهض أمام الشباب في النهاية منحوسة طريقها

والآن هو أن الذي فرق بين كلتا الطريقتين هو طريقة التحكم في عرض المعلومة.. وهي في مثالنا هنا معلومة أن القنارة «عمياء».. فعندما أجل الكاتب عرض معلومة أنها عمياء ثم اختار التوقيت المناسب لإلقائها على المتفرج حققت له عنصر المفاجأة.. ولكن عندما سارع كاتب آخر بتقديم نفس المعلومة منذ البداية أصبح التأثير الدرامي مختلفا رغم أن الحدث الروائي واحد.

وهنا يمكننا الاطلاع على قانون اللعبة، الذي هو قانون التحكم في صياغة وسائل للتأثير الدرامي عبر صياغة تقبلية نظرية وموجزة:

### **طريقة التحكم في وسائل التأثير الدرامي:**

إن الذي يفرق بين تحقيق تأثير درامي بطريقة معينة وبين تحقيقه بطريقة أخرى بالرغم من أن الحدث الروائي واحد في كلتا الحالتين.. هو طريقة التحكم في عرض المعلومات على المتفرج، وذلك من حيث:

( أ ) عرض أو تأجيل أو إخفاء المعلومة..

( ب ) توقيت إلقاء هذه المعلومة على المتفرج..

### **ثالثا - اختبار التلاعب:**

#### **بالمؤثر الدرامي بالإخراج والمونتاج السينمائي:**

الآن يمكن - على سبيل التيقن - إجراء ذات التطبيق التقني على العديد من المواقف للحصول على النتائج المطلوبة بنفس إمكانية التلاعب المدركة في التلاعب بتخصر أساسي شامل هو التوقيت/ الطي/ الإخفاء والكشف، وهو ما يدفع بنا إلى إبراد مثال ملمح للاختبار بحيث يتوهر به كذلك عنصر المفاجأة الدرامية، فإذا ما أُجريت عليه ذات محاولة التحوير إلى «مفارقة درامية» كان التيقن من إمكانية فعالية التقنيين في هذا الصدد.. ولكن هذا المثال الملحق ذاته هو ما سوف ننحدر إلى اختبار جديد لإجراء التقنيين باستخدام الوسيلة السينمائية/ الإخراج والمونتاج السينمائي في إحداث التحوير من مؤثر درامي إلى آخر، ولكن عبر ذات التقنيين.

ولهما إلى نص المرقف المثال / محل الاختبار للتطبيقات، وهو السألهة كذلك من  
مرحلة لاحقة من نفس سيناريو فيلم «عازف الكزاج» المراف:

### مواقف مفاجأة حلوة الأعرج

- حمل الزوج وحدى حفيظة سفره وهم  
بالانصراف مودعا زوجته للممياء  
الرقبة «سامية» .. خاليت سامية  
دموعها وهي تودعه بحبها المراف،  
خالصة عندما نصصت بأطراف  
أصابعها دموعه على وجهه ..

- وانصرف وحدى، وفي التاكسي لم  
يتنصر على دموعه.

• • •

- قطع إلى لقطة كبيرة للتطبيقات بحروب  
جرسه بشكل مرقى .. والكاميرا تلتفت  
على المشهد ليتضح لنا أننا في الشقة  
نفسها ..

- وسامية توجه إلى الهاتف ترفض وترد:

- آو ..

- فباتيها صوت المتحدث في صلافة  
وبلهجة أولاد البلد:

- الصنام سامية؟ ..

- أهو أنا ..

- فوسلها الصوت بشخط مفاجيء:

- فرد هي بضعف مؤلج:

- مش واخده بالى باقدم..
- لألاً.. احنا هانقول أنقدم من دلوقتى  
هانستجبط فيها!..
- سيادتك عاوز مين؟
- أنا حلوة الأعرج..
- عاوز نمرة كام..
- النمرة القى بتتكلمى منها.. هانستجبط؟

- فرد كترع من محاولة التخلص منه:

- طب الأستاذ وحدى خرج مش موجود  
دلوقت..
- احنا مابندمامش مع الأزواج..  
الزوجيات فقط.. قللك أنا حلوة  
الأعرج.. بتاع صغارى موبى

- فرد منسائلة فى محاولة تفكر:

- صغارى موبى؟
- أظن كده بنى مافيش أى فرصة  
للاستجباط

- وقد بدت على وجهها علامات تفكر  
مواجهة ففسرع بالاستلقاء على الفوتيل  
بشكل اتصايبى وقد بدت ترد عليه بألفه  
شديدة:

- طب مش نقول كده م الأول يا معلم  
حلاوة؟

- وأنا كنت أمرك مدين عشان أصرف  
ظروفك ليه؟ أنا ماأصرف مين ولا  
مين؟.. الحق طوبكى لأنك بنت كار..  
وما فيهش واحدة من بنات الكار  
ماأصرفش حلاوة والأعرج.. داننى  
فتفتحلك فلة القدر لك هاتشغلى  
ممايا.. قوللى لنى شكك ليه بقى  
على كده؟.

- ومن هنا نلاحظ فى رد سامية عليه  
لهجة جديدة لم نألفها منها من قبل ..  
حيث يظهر جانب خفى من شخصيتها  
عندما تجهيه فى دلال أخرى:

- تعجب ..

- حلو؟..

- وشقية ..

- مدهزة؟..

- ع الآخر يا حلاوة..

- ثم تسترخى أكثر على القوتيل وهى  
تسمع لصوته:

- شوقى بقى أنا ماأعديش وقت للدراسة..  
حكم القمصان دخل.. والسرقى كاهى  
هالينا.. موسم بقى كل سنة ولتنى

طيبة..

- وأنت طيب يا معلم.. الأمر تلاقى..

- رجل ضئيف جديد.. لكن جيبه ثقيل..

- والمطلوب ؟

- عاوز يمشيه..

- يمشيه يا حلاوة..

- ثلاث لواتي ورا بعض..

- والحين على أنا ؟

- انتي وصاية بصراحة..

- وأنا في الخدمة .. لكن مين يا ترى اللي

وصى ؟

- مني شغلي بقي.. الرجل أول ما استقبلته

في المطار انتي نمرتلك وحلف ما

يسلمني غير بيكي .. أصحابه هم اللي

بلغوه هناك.. شوفي انتي بقي انما انتي

مع مين ؟

- مني مشهم بقي.. هاتكدر في اللي فات

ليه ؟ قصر الكلام..

- قصره .. قصير باللسان..

- فتوب من مكانها واقفة في جدية وثقة

وبلمحة قلطمة:

- ده طمع..

- فَيَأْتِيهَا صَوْتُهُ مَسْتَهْزِئًا:

- لَأَلَا.. أَتَتِي هَاتِمُوفِي فَيَسْأَلُهَا مِنْ  
دَلُوقَتِي؟

- وَإِذَا بِهَا تَرْدٌ عَلَيْهِ بِنَفْسِ اللَّهْجَةِ وَهِيَ  
تَأْخُذُ مَكَانَهَا عَلَى الْفَرْشِ مَرَّةً أُخْرَى:

- رَأَيْتِ زَعْلَانَ لَيْسَ بِأَحْلَاوَةٍ؟ .. دِيرِ  
الْبَابِيعَ وَالْخَشَارِي .. يَفْتَحُ لِقَاءً ..  
- هَاتِمُوفِي فِي عِشَانِ مَا أَنَا مَرْفُوقٌكَ مَعَ  
زَيْوَنٍ جَدِيدٍ

- فَتَفْجَأُهُ بِرَمَّةٍ سَحَرِيَّةٍ فِيهَا نَفْسُ لَهْجَةٍ  
بَدَلَتِ الْبَلَدَ:

- هِيَ... مَا الْشَّقُّ وَاسِعَةٌ مَفْطَحَةٌ ..  
هَاتِمُوفِي لَيْسَ بِأَحْلَاوَةٍ؟

- مِمَّ صَبَحَ فِيهَا بِدْرِفْرَةٍ:

- كُلُّهَا أَنْتَكَ وَصَابِيَةٌ ..  
- خَلَّاسٌ .. يَبْقَى السَّحَرُ وَصَابِيَةٌ ..  
- قَصْرُ الْكَلَامِ؟ ..

- فَجَاءَتْ تَرْنِيسٌ لِحَدِيدَةٍ عَلَى وَجْهِهَا لُكْرَدُ:

- قَصْرُهُ .. لَيْسَ وَاحِدٌ فِي الْقَابَةِ ..

- فَيَبْطُلُ صَوْتُهُ لَا عَنَاءً ..

- يَا بَنَاتِ الْ..

- إِلَّا أَنَّهَا سَرَعَانِ مَا تَقْلُطُهُ بِلَهْجَةٍ أَشَدَّ  
حَدَّةً:

- اخرس قطع لسانك .. أنا مش وقيع يا  
روح أمك .. أنا ما اتاكلش لرنطة ..

- فسمع صوت تنهيدته كأنما غبطة :

- مطهش .. عندك حق .. طب بقول ليه ؟  
ما نخلهم إثنين فى العاية ..

- فترد عليه باصرار وثقة :

- واحد فى العاية .. راجل للمعاملة الطيبة ..  
هاندك لثانى بقشيش ..

- فتهدو فى صوته رنة زهول :

- بقشيش

- بينما نسأله فى تحد ساخر :

- حاجبك ؟ ..

- هبأتها صوته مستعلما :

- حاجبنى ..

- هنا تبصم سامية وتعود إلى لهجتها فى  
الندل حيث نسأله :

- امنى يا حلوة ؟ ..

- فطلع المصمبث إليها - حلوة - فى  
لقطة كخفية وهو يتحدث فى الهاتفون  
من داخل كابينة صومرية ولا نتعرف  
على وجهه وهو يجيبها :

- قدهاروة للساعة عشرة بالليل ..



- بينما يستدير حلاوة وتكشف لنا الكاميرا  
عن وجه حيث تفاجأ بأنه وجدى  
منحجلا هذه الشخصية وقد وضع  
مندبلا على لم سماعة التليفون لتخبر  
صوته.. وهو مستمر فى حديثه إليها  
بمألها:

- تعبى فين ؟..

- قطع إلى سامية التى ترد وهى بنفس  
الطمئنانها وتقنها:

- قدام البيت نضربلى كلاكس منقطع..

- قطع إليه وهو يرد:

- انتظنا

- أركبى .. مع السلامة..

- ثم يسمع انفلاق الخط فينظر إلى  
السماحة فى لحظة تأمل ومعاينة،  
والانفعال يكاد أن ينفجر من وجهه وهو  
ينظر إلى ساعده

- قطع إلى لقطة كبيرة كأنها من وجهة  
نظرة الحارث الساحة تشير إلى العاشرة  
إلا خمس دقائق.. وتفتح الكاميرا على  
المشهد فلذا بهذه الساعة فى الشقة عند  
سامية حيث تستقبل الكاميرا سامية  
نفسها وهى فى حركة دويبة داخل  
الشقة لتفاجأ بأنها ترتدى ملابس

السهرة وتستعد لتزيين نفسها.

- هي نفس اللحظة التي يفتح فيها باب  
للشفة حيث يدخل وجدى قائما من  
الخارج وما أن برأها فى ملابس السهرة  
حتى تبرق عيناه ذعرا وأسى بينما هي  
تبتسم له:

- انت جيت؟..

- فلا برد وجدى.. بينما تستمر هي فى  
حطراتها لاستكمال ملابسها وليس  
هناك إلا صوت وقع أقدامها مع صوت  
دقات الساعة الرنينة.. ووجدى ما زال  
يرقبها بنفس الذعر وهي تسأله  
بابتسامتها:

- ما بردى ليه؟

- فبألتها وجدى:

- انتي حارجة والا ليه؟

- ها أخرج أروح نمين؟..

- شابتك منزوقة ع الآخر..

- فتجيبه متسائلة بروح مرحة:

- ملاش يعنى؟..

- فيكنم هيطة صاغطا على شعديه وهو  
ينظر إليها بعيون فيها اللطم ثم يسألها:

- ما حدث سأل حيا النهاردة؟

- لا..

- وهي مستمرة في خطواتها المتواصلة  
في نشاط لتزين نفسها وتركب الحلق  
في أذنهما، وبينما هو يرقبها يحبون  
مركزة نسأله:

- أنت مش ها تنزل الليلة

- والا إيه؟

- مكسل النهاردة..

- وإذا بها لتوقف فجأة ملقطة إليه:

- مش هرايدك..

- ولكنه لا يجوبها وإنما يسألها في توتر  
مكتوم..

- ما حدث أنكم في الطيرون خالص؟

- لا..

- ويرقبها بليظ وهي مستمرة لا مبالية  
ترش الكولونيا على نفسها بالبخاخة في  
استمتاع بينما يستطرد وحدى سؤاله في  
الحاح أكثر توترا:

- قصدي يعني ما حدث كلمك انتي هم  
التليفون؟..

- فتد عليه متسائلة في لبتسام:

- يعني حد اتكلم وهاخبي عنك؟.. الصاع  
كام معاك؟..

- سهرى حرمه وسو پرء-

- لسمه ونهس..

- لسه بدرى

- فبرهنس من مكانه مذهبورا متسائلا:

- ليه هو للى بدرى؟..

- هلى موباد نزلوك..

- قللك مش نازل..

- جاوز نيمو وأوبك .. لأنك لتهربت نكسنى

لقلل برء..

- وقتى مش خارجه النهارده خالص؟

- كنت قللك يا وحدى.. كنت فيه حاجة

معدة شاغلة بماحك؟

- لا لبدأ..

- ثم بصمت لحظة.. ويتروى قليلا فى

مصارلة للنطق حتى يحزم أمره وينطق

فى صغوبة ومجازلة:

- بس أنا متأكد انك رديتى على كتلفون

النهارده..

- من جهة رديت فلأنا رديت..

- فبالتلخص كل جسمه فى ثورة عارمة

مطالبة:

- طلب ينخفى على ليه؟

- فدخلت إليه على الفور بنفس درجة  
حنقه المكرة؛

- أنا اللي ياخبي عنك والا أنت اتجذبت؟..  
كنت فأكراقي من هاعرف صوتك  
في التليفون؟

- وترسم على وجهه علامات المفاجأة  
المباعدة حيث لم يكن يتوقع أنه هو  
الذي وقع في القفب وليس هي..

- هي نفس اللحظة التي توصل  
فمنفضتها بالكلام المكرر حيث تنفجر  
في قمة جنونها ومستوريتها المفاجئة  
بأعلى ما لوتيت من صوت صراخها  
المجنون في وجهه؛

- أظرتها بتحك في با وجدي وتحملي  
استحسانات في التليفون؟ .. أنا اديتك  
حياتي لأنك اديتني حياتك.. ومع ذلك  
بتجذب وتبغدي تشك في عشان ما احنا  
مثل لاقيين اللقمة ناكلها.. ولو .. ولو  
يا وجدي.. رار حتى حياتنا ع القبر يا  
وجدي مثل أنا اللي أعمل كده .. مثل  
الإنسانة اللي بتحبك وتمهدك.. مثل أنا  
يا وجدي ليه عملت كده ؟ .. حصل  
في الدنيا ليه يخليك تعمل كده ؟ ..  
ليه ؟ .. لراي؟ ليه حاولت تعطيني؟  
.. ليه ؟ بتعطيني في التليفون ؟ .. كنت

مستوقع إليه ؟ .. كنت مستوقع انى  
هاخونك عشان القرش ؟ ملعون أبو  
القرش لكن نميش اللحظة العلو الى  
بيننا يا وجدى ..

- بينما يكون وجدى قد وصل قمة نهره  
ودموعه وانهاره الى جوار قدميها  
مسكا بكفيها كأنه في لحظة طلب  
المفران وهو مغمور الغاء لا يملك نطقا  
ولا يستطيع كلمة ..

- وهى قد انهمرت الدموع من عينيها  
رغم العصبية الرهيبة التى وصلت  
قدمها على وجهها

- ويدها بدأت تلمس شعره بجانها وحبها  
الجارف له رغم اللحظة المشوية  
بالعصبية ..

- وهو منهل فى تقبل يدها فى صدره  
ودموعه وعصبيته ..

- وهى أيضا لم تعد تملك إلا أن تجد  
نفسها مذهارة فى حركة فسياب بطيء  
ناحيته ..

- حتى قبلة عارمة بينهما وهما على  
السجادة فوق الأرض ..

- وتدور حولهما الكاميرا فى ديميكية  
رومانسية صاخبة أثناء قبلتهما لحظة  
حبهما الجارف ..

## الاختبار/ التعقيب على لعبة حلاوة الأعرج

بالطبع قد أصبح واضحا في هذا الموقف تلك العنصر الذي أدى إلى أحداث تأثير المفاجأة/ اللعبة الدرامية، عندما تم الكشف عن وجدي متحدثا بالظهور، بعد أن كان عنصرا الإبقاء والتوقع بفوتان وبشيران مباشرة إلى شخصية أخرى مصنعة هي شخصية حلاوة الأعرج .. وهنا لن يبدو ثمة اختلاف حرفي أو معنوي في أحداث هذا التأثير من ذلك الذي تم إجراؤه في ذات مشهد بداية «عارف الكرياج»، وبالتالي فإن إمكانية اللاعب لتحويل المفاجأة إلى مفارقة، هي ذاتها الواردة هنا كإمكانية للتحقق، بحيث إنه إذا ما تم إلقاء (كشف) معلومة أن وجدي هو المتحدث بالظهور منذ بداية الموقف لتحويل لعبة التأثير هرا إلى المؤثر الآخر وهو المفارقة الدرامية، إذ يصبح المفرج بعدما على علم بمعلومة أن المتحدث بالظهور هو وجدي وليس من يسمى حلاوة الأعرج، بينما سامية لا تعلم ما يعلم الجمهور، وهو ما يمثل شرط تحقيق المفارقة الدرامية، وبدل أن هذا التأثير نفسه قد حدث في ذات الصياغة العالية للموقف حالما تم إلقاء معلومة أن وجدي هو المتحدث في التلفزيون، فما أن النصب (وجدي وسامية بالشفة) حتى كان ما يجري بينهما عبارة عن لعبة «مفارقة درامية، قائمة على علما - نحن الجمهور - بل المتحدث هو وجدي أما سامية فلا تعلم ذلك. هذا وحين يتم إلقاء معلومة (كشف) أن سامية كانت على علم (بالاستنتاج) مع المفاجأة / اللعبة الناتجة عن الإحفاء ساعا لكونها كانت نغم، حيث ذهبت المعالجة بالحوار لردود سامية في التلفزيون إلى العمل على إخفاء استنتاجها هذا عنا - نحن الجمهور - حين توقفت إلقاء المعلومة بهدف إحداث التأثير بالمفاجأة.

ليس إذن هناك ما هو إضافة شرح جديد في هذا الاختبار عن سابقه بأكثر من التأكيد على الآن على إمكانية تقنين اللعبة/ التأثير الدرامي، ولكن ما يوجب التأكيد عليه الآن - إضافة إلى ما سبق - هو دور الوسيلة السينمائية/ الإخراج والمونتاج السينمائي في تحقيق مثل هذه اللاعبات. ذلك أنه إذا كانت بعض هذه اللاعبات يمكن أن تكتم عبر عناصر الكتابة، مثلما أشرنا إلى صياغة الحوار في أحداث المفاجأة في هذا المثال، فإن إمكانات الإخراج السينمائي عامة، وما يتركز منها في النقط (الديكوجاج) أو (الميزانشتوت) .. Min-en Shu خاصة، ومن ثم إمكانية المونتاج

كذلك، إنما يمكنها أن «تلاعب» دورا مؤثرا وحاسما في هذا الصدد، حتى بالرغم مما قد تمت كتابته، بل والأبعد من ذلك، أنه ممكن حتى في مرحلة المونتاج، بالرغم مما قد تم تصويره وليس فقط بالرغم مما تم كتابته، وذلك طالما أنه قانون التوقيت/الطى/الإخفاء والكشف، الذى يملك ناصية الدلاعب على أساسها إمكانات الإخراج والمونتاج السينمائي.

إن مخرج مشاهد هذا الموقف، لو أنه صور لقطة حديث وجدى بالتليفون على اعتبار أن مرقعها سيكون مبكرا منذ أول رد لسمية على التليفون، استهدافا لتأثير مفارقة درامية، إنما يمكنه - المخرج - كذلك أن يعيد صياغة اللعبة/ التأثير حال ممارسته لمونتاج المادة المصورة فعلا. فهو بمجرد أن يحذف تلك اللقطة المبكرة لحديث وجدى فى التليفون إنما يقلب التأثير من مفارقة إلى مفاجأة، طالما أنه «حذف» أى «أحذف» وأجله ليعين «توقيت» آخر يلقى فيه تلك المظومة. هذا كما أن العكس بالعكس صحيح، لو أن التصوير قد تم بناء على هذا «الدأجيل» إذ يكفى في مرحلة المونتاج أن يتم لقطة واحدة لتصبح مبكرة، فيتحول التأثير من «مفاجأة» هي التي كان مخططا لها منذ صياغة المخرج لتطبيع لقطاته، إلى «مفارقة» درامية عندما جالس إلى طاولة المونتاج.

هذا ولكن الأمر في إمكانية الإخراج لا يتوقف عند مجرد الدلاعب بتوقيت وضع اللقطة في سياق الدلاعب، وإنما يستحب كذلك على كل عناصر إخراج اللقطة ذاتها، ذلك أن «لقطة» كلفية، لحديث وجدى فى التليفون كقولة بإخفاء المظومة (وجهه) ومن ثم تحقق الأثر/ اللعبة. بينما يختلف الأمر تماما لو أن اللقطة كانت عامة ومواجهة تماما لوجه وجدى. كذلك فإن حركة الكاميرا أو الأشخاص في داخل اللقطة هي بدورها إمكانات تلاعب فى التوقيت/ الطى/ الإخفاء ثم الكشف. وعلى سبيل المثال فإن اللقطة الكيفية لوجدى متحدثا بالتليفون هي «إخفاء» لمظومة، أن وجدى هو المتحدث، لكن بعد هذه جمل حولية في داخل نفس اللقطة وإذا ما تحركت الكاميرا شارهه قصير للكشف عن وجه وجدى، فإن ثمة تأثيرا لمفاجأة سوف يحدث (ويمكن كذلك أن يستدير وجدى كاشفا عن وجهه للكاميرا مع ثباتها). إضافة إلى ما نذكر به مرة أخرى، من أن المخرج سيمكنه أيضا في حالة المونتاج أن يحذف جزء اللقطة



الذى به الحركة/ الكشف، وذلك تلاعبا بدوقيت إلقاء المعلومة إذا ما ارتأى المخرج فيما بعد أنضائية «التأجيل» ومن ثم تأجيل مفاجأة أن المتحدث هو وجدى.

وسوف لا نقف إمكانات التلاعب عدد حد، رغم أن للتقنين حدا، على عكس إمكانية الطلاقة الإبداعية للمخرج والتي تبدأ فى استثمار إمكانية التقنين منذ امتلاكه للنص المكتوب، حيث وإبداعه يمكن أن يدرى بالتكوير فى اللعبة. فمثلا لو أن النص المكتوب قد حدد اللحظة التي يتم فيها إلقاء معلومة أن المتحدث بالتليفون هو وجدى، فإذا بالمخرج المبدع، وعندما يكشف الكاميرا عن المتحدث بالتليفون نجد أنه ليس وجدى، وإنما أحد البلطجية من العاملين مع الأخ الأكبر فى معرض السيارات.. وتنتفع الكاميرا على المشهد (ترك أوت.. لو زوم أوت) لتصبح إزاء لقطة أوسع فيظهر الأخ الأكبر.. وأيضاً إلى جواره يقف وجدى معانيا بقسوة، وهو يستمع إلى الحوار الدائر فى التليفون من خلال سماعة أخرى. ولما فى حاجة كذلك إلى تكرار توصيح إمكانية التلاعب مجددا بنفس هذا المؤثر فى مرحلة المونتاج، باعتبارها الإمكانيات السحرية هنا، «وفى كتاباته الأولى كان أيزنشتاين يعتقد أن<sup>(١٧)</sup> أصغر وحدة للفيلم هى اللقطة وأن كل لقطة تعمل ككلمة من ألعاب السحر أى أنها تحدث تأثيراً سيكولوجياً معينا يمكنه أن يتحد مع اللقطات الأخرى المجاورة ليبنى الفيلم» - وفى إطار هذا الفهم وشرحه المجازى باللعبة، تعدد موقفه فى موضوع العلاقة بين العناصر المختلفة الذى يتكون منها إخراج الفيلم السينمائى، حيث «يادى أيزنشتاين بأن يعمل كل عنصر ككلمة من ألعاب السحر، تختلف عن الكلمات الأخرى ولكنها تسايرها<sup>(١٨)</sup> فى قدرتها على أن تحدث فى المشاهد تأثيراً نفسياً دقيقاً، ربما يدفع إلى مناقشة وتحديد نتائج الاختبارات بثقة.

## النتيجة:

### تقنين اللعبة «ممكن» فى الإبداع السينمائى

لن ماسبق لاختباره تطبيقاً لا يحركونه محاولة الإجابة على سؤال الصيغة العامة لمشكلة البحث الإشكالية، وذلك حول مدى إمكانية ممارسة التقنين عبر العملية الإبداعية للفيلم السينمائى. هذا وقد أثبتت الاختبارات الميدانية - مع تعدد تبسيطها

لأغراض البحث - أن ذلك «ممكن»، ودائما هو «ممكن» بصرف النظر «مرحليا» عن كونه التقنيين للممكن عبر ما هو سائد، وليس عبر كونه تقنيا لتجديد إبداعى، حيث تصبح تلك خطوة ثالثة فيما بعد هذا التقنيين.

ولكن هذا التقنيين؛ من «الممكن» فيما هو سائد؛ سرعان ما يستدعى قصة الخلاف المذهبي في توجهات الجمالية السينمائية في الإطار السائد نفسه، وبما يمكن إعتداله إلى توجهين: أحدهما يقول بالمونتاج عمادا لجمالية السينما، بينما لا يتوقف الآخر عند هذه المونتاجية، وأيا كانت التمايزات للدرجة داخل كل توجه منها. أما بحث «الممكن» عبر هذا البحث فإنه سرعان ما يثبت نفسه كذلك في أي من هذين للتوجهين الرئيسيين، طالما أن عنصر «التقنيين» يثبت نفسه في ممارسة أي منها، من خلال وضوح هذا التقنيين باعتباره إمكانية تلاعب بـ «التوقيت» كما تم جعلها بالاختبارات للتعبيرية لصناعة وسائل التأثير الدرامي بشكل خاص، وبالإخراج والمونتاج السينمائي عامة.

يبقى إذن أن يتم صياغة الاختبار (تقنيين اللعبة «ممكن» في الإبداع السينمائي) فيما هو سائد بتوجهاته، أي بما هو كذلك لعبة تقنيين «ممكن» مهما اختلف التوجه الجمالي للإبداعية السينمائية.

## ( أ ) اللعبة المونتاجية :

### نموذج المسبق النظري على الإبداع الفيلمي :

طالما لا يمكن أن يكون هناك خلاف على أن المونتاج السينمائي «فن» أي أنه «ممارسة إبداعية»، وأنه إذا كان ثمة خلاف فهو إما حول فحنية اعتباره صيغة للتعدد الإبداعى للسينما بين الطون، ولما أنه خلاف بين التيارات والاتجاهات بداخل كونه «فنا» دون أن يمس كل ذلك كون المونتاج «فن إبداعى».. .. نستطيع بالتالى أن ننتقل على سبيل الاستيضاح إلى مجرد مثال واحد في فن المونتاج السينمائي الذى يقوم برمته على سبق واضح للنظرية على الإبداع، سواء منذ اكتشاف الأمريكان برترت وجريعت أول قطعات مونتاج موظفة، أو منذ اكتشاف الروس وعلى قسهم آيزنشتين الفعاليات الجمالية لإمكانات هذا المونتاج - أي منذ صاغها آيزنشتين في نظريات

جمالية تبينها العديد من النظريات المختلفة والمتوافقة والكاملة التضاد معها. ومن ثم  
 والتطبيقات الشارحة لهذه النظريات إنما تُفخر بالعديد من الأمثلة، لكن لسباق التقرير  
 فقط سوف ندع أيزنشتاين يشرح لنا مثالا واحدا عندما يستشهد «بأسهر عمل في  
 المونتاغ نغذه (بوينر)، «لقد كان ذلك في فيلم (دانتون)، وهو أحد الأفلام الواردة من  
 ألمانيا، ومن تمثيل (اميل جاتينجنز)، فطبقا لما تم عرضه على شاشتنا رأينا مشهدا (٢٩)  
 مؤداه أن (كاسيل ديزمولينز) قد حكم عليه بالإعدام بالمقصلة، فندفع دانتون بالتحال  
 شديد إلى روبيسبير الذي يستدير ثم يمسح عن وجهه دُمعة، فتقرأ اللطيف المكتوب  
 بعدها بقول ما معناه تقريبا: هكذا اضطرت باسم الحرية أن أصحى بمسديق...» -  
 وبماجلنا أيزنشتاين عندما يتحدث عن النص الألماني الأصلي للفيلم متسائلا: «من  
 يستطيع أن يضمن أن هذا الدانتون عندما جرى إلى (روبيسبير) إنما يصرق في  
 وجهه (٣٠)؟.. بل وأن هذه البصقة هي نفسها الدُمعة التي مسحها روبيسبير من على  
 وجهه بالمسديق؟.. وأن اللطيف المكتوب كان يعنى ويشير إلى كره روبيسبير لدانتون،  
 وهي نفس الكراهية التي سببها حكم في النهاية على دانتون بالإعدام بالمقصلة؟..»

هكذا لنقلب معنى المشهد بأكمله رأسا على عقب، لمجرد قطعين بسيطين... حيث  
 يقصد أيزنشتاين حذف القطعة التي بها «البصقة» والتي كان من شأنها أن تغير كل  
 المعنى، بل واتجاهات الأحاسيس ناحية الشخصية الدرامية.. أي أنها عملية إعادة  
 للإبداع السينمائي تحققت بناء على بديهية نظرية يعرفها كل فنان سينمائي والتي  
 بصوغها أيزنشتاين بعبارته: «أنه لمن البديهي لأي شخص توجد بين يديه قطعة من  
 الفيلم كى يضعها في مكانها المناسب (٣١)، أن يعرف بالمجرة، أن هذه القطعة سوف  
 تبقى محايدة على معانها، حتى بالرغم من كونها جزءا من تسلسل مرسوم ومخطط  
 له (٣٢)، وهي تبقى هكذا إلى أن توصل بقطعة أخرى، فتكتسب فجأة معنى آخر،  
 فنلقه مخطئا تماما عما كان محددا لها عند التصوير، وهي ذات كلمات أيزنشتاين التي  
 إن عبرت عن خبرة في هذا المفهوم إلا أنها ذاتها الصياغة على هيئة نظرية يكتسبها  
 السينمائي لتقوده - سبقا - في إبداعاته.

- وحتى عندما يتم الحديث عن شاعرية السينما ضمن توجه قانع أساسا بأن  
 «السينما (٣٣) شاعرية في جوهرها، فإن ثمة تصليحا كذلك بأن هذه الشاعرية لا

يمكنها أن تعبر عن نفسها كلها إلا عبر وعيها لتأخيها مع الشاعرية الموسيقية. وهذا الوعي بالتأخي، هو ما عبر عنه أميل فيبرموز صراحة بقوله: «بوسعنا أن نطرح في تركيبة أي فيلم على القوتين التي تحكم تركيبة أي سمفونية على الإطلاق، ويقول فيبرموز، أن قوتين الحركة الموسيقية<sup>(٣٤)</sup> تطبق على ما يسميه (اللحن الصنيء) والذكر هنا أن جانس كان يقول (موسيقى الصنوء) فيما كان شروب يتحدث عن (اللحن الصامت)، ومن ثم... يجب معرفة كيفية بناء تتابع اللحظات بتفكير عملية تتابعها وهونها...» وبالاجمال على ما يشير إليه هنري أميل «إن على<sup>(٣٥)</sup> السينمائي الحقيقي (وهو ما سيفعله أيزنشتاين بالتحديد) أن يعثر على الإقاعات ودرجات الكثافة الضرورية، عليه أن (يصحب بدقة الحدود القصوى للإصاح لازمة تشكيلية محيطة في مشهد ما ومن ثم يعرف متى يتخلى عنها في اللحظة اللائمة غير مبكر ولا متأخر». وهكذا.. لكن لأن البحث ليس بصدد استعراض النظريات الخلاقة للمونتاج والتي تصاحبها دائما - من الناحية الدراسية - كثير من الأمثلة الشهيرة، لذلك سوف نكتفي بهذا التحليل على إمكانية التحقق الإبداعي بالمونتاج المصنوع بنظرياته الخلاقة، مؤكداً ذلك بأن ما قبل من تقنين الألعاب الدراسية، سوف ينسحب بالتالي على ما تم الإشارة إليه بالتحليل التطبيقي في المونتاج، حتى أنه «ولم نشرة (معهد الأديبك) الصادرة في حزيران ١٩٤٧ يصنع<sup>(٣٦)</sup> «بيارموريل» - «ليورن» جدولا ينطق بالتوليف يستند فيه إلى كتابات بودوفكين وسبونيسوود، وتيموشنكو وأرنهيلم ولوردوكا». وهنا وإذا ما قبل عن المونتاج «لعباء» فثبت ثمة مغالطة جديدة في مثل هذا التوصيف، فحتى بيلابالاش في كتابه نظرية الفيلم، وهو الكتاب الأساسي في نظريته المتعمكة المبنية على المونتاج، إذا به يكشف لأيزنشتاين عما اعتبره مغالطات هذه ويبتدئ بمباعدة البعض في التوجه إلى نمط من التوليف يصبح لعبة قائمة في ذاتها<sup>(٣٧)</sup>، إذ يجعل السينما نوعا من الكتابة الهيروغليفية - ولكن كذلك ومع أن بيلابالاش يبدو معنولا التمايز في التحليل النظري كقوله «باختصار إن على فن السينما أن يظل فن إحياء لا فن فرض، فن عرض لا فن رمزية، فإنه في واقع الأمر ومن حيث التوفر على مبدأ التقنين «فإن ثمة اتفاقا بينه وبين أيزنشتاين وبودوفكين بما يعود بنفس التوصيف على ما جاء في تنظيرات بالاش ذلك من كون

عملية التوليف - على الأقل مجرد مسارية للألعاب، وأما في نموذج أيزنشتاين نفسه فسرمان ما ينسحب للتوصيف كذلك على شتى التقنيات التصويرية في جماليته العيانية، فما أن يعرض أجيل لنظرية أيزنشتاين عن التمارضات المختلفة للأشكال السينمائية (صراعات الاتجاهات الخطية، المستويات، الكتل، العمق، صراع الضوء والإيقاع، الصراع المكاني) وما أن يذكر بافتباس أيزنشتاين لصور ومناذج من أفلامه لتشرح والتأويل حتى يأتي تطبيق أجيل بما نصه: «أن لمة هنا تفكيكا وإعادة توزيع للمكان تبعاً للعبة خطوط وتنسيق للكتل والأحجام»<sup>(٧٨)</sup> يذكر بمفاهيم العدد الذهبي - كذلك أيضا يندر أيزنشتاين، وكأنه في معنى للتطور على عدد ذهبي جديد<sup>(٧٩)</sup> وعلى تناسق مثالي، لدى تعرضه لجماليات الفيلم الناطق وذلك عبر «توطيد نسب متداخلة بين الصورة والصوت عبر إيجاد المقاييس والمناحج التي مستهدى فعالة... ويميز أيزنشتاين هنا بين عدة مناحج تنسقية (المناحج المقاييس، المناحج الإيقاعي، المناحج اللحني، والمناحج الذهبي).

### ( ب ) اللعبة السينمائية / التوقيت:

#### ليس بالمونتاجية وحدها:

على وجه العموم، ولكي يمكن تجنب الفوضى في الاختلاف الأسلوبى بين أنماط: المونتاجية / أيزنشتاين، وصق السجال / بازان، فإنه يمكن الاستناد فقط على الجانب الذى يقر بالمونتاج فى نفس نظرية صق السجال عدد بازان، أى بما يشمل الأسلوبين فى الحقيقة، وحيث فى هذا الجانب «يمكن»<sup>(٨٠)</sup> تعريف القصة (ومن ثم التتابع الدرامى) بأنها العلاقة الزمنية بين أحداث انتخبت بعناية، - سواء تم تقديم هذه الأحداث بالتتابع المونتاجى أو عبر صق السجال للقطعة العامة، أو بكليهما تبعاً لعملية الإدراك السيكولوجى للواقع، فإن مادة السرد الدرامى السينمائى تبقى عبارة عن العلاقة الزمنية بين الأحداث (وهى علاقة نستطيع بالطبع علاقات الأمكنة) وما سرف يعنى بعد أن اختبار أن العمل على هذه المادة الزمنية هو نلاحظ بالتوقيت.

أن وجود عنصر التوقيت كعامل حاسم / أداة، فى تشكيل المؤثرات الدرامية، إنما يشير إلى العامة / الزمن العنى، الذى يعبر بدوره عن إمكانية الخلق لدى تشكوله، وما

مستويات للفيلم/ الفن عاملا فنيا خلافا، بل هناك من يذهب إلى القول باعتبار العامل المبرر في ماهية وفي كينونة الفيلم كفن، مثلما يقرر ذلك المخرج السينمائي أندريه تاركوفسكي لدى إجابته المباشرة على ما تشكل منه الصورة السينمائية، حيث «يصبح الزمن في السينما الأسس»<sup>(٨١)</sup>، كالصوت في الموسيقى، واللون في اللون التشكيلية، والشخصية في الدراما - وحيث كذلك: «مع أنه يمكن التكلم بلا نهاية عن الطبيعة الجامعة للسينما، الشيء الأساسي والمسيطر في الصورة الفنية السينمائية هو الإيقاع (الريتم) المبرر عن مجرى الزمن داخل القطة، ومجرى الزمن يظهر ويكشف عن نفسه في سلوك الشخصيات والتفسيرات»<sup>(٨٢)</sup> التجريبية والصوت، ذلك إذ يذهب تاركوفسكي إلى أبعد مدى في شرحه: «فمن الممكن تخيل فيلم بدون ممثلين وبدون موسيقى أو ديكور وبدون مونتاج، إذ يكفي فقط الإحساس بجريان الزمن داخل القطة، وهذا ما سيكون سينما حقيقية، كما ظهر في وقت ما فيلم (وصول القطار) للأخوين لومبير أو فيلم لأحد ممثلي Underground الأميركية فيلم تضمن فمالية مذهشة وغير مدروعة، إذ نرى فيه ولوقت طويل رجلا نائما حتى لحظة إيقاظه».

ولسوف نقبل - لأغراض البحث - بهذا النظرة التي تقر بكل الانتماءات، باعتبارها جميعا تدخل في إطار «الفن» وإن تميزت فيما بينها، على ما يذهب الشاعر باظم حكمت الذي يرى «في السينما نياران، واضحا»<sup>(٨٣)</sup>. فلو أخذنا مثال الأدب لوجدنا نيار تشيخوف ونيار موباسان. إلى انتهاء أنطونيوني يقترب من نيار تشيخوف، أما الانجاء الآخر فإنه أقرب إلى البناء المبرهن بالدلائل الذي نصاده في أسلوب موباسان، وأعتقد أن كليهما جيد إذا أنجز بشكل حسن... .. لذلك، وفي مقابل ما يعرف عادة بـ «الموناجية/ أيرنشتين، وثارة أخرى بـ (الشكلية)»، وحيث «وصح بازان ما يسمى»<sup>(٨٤)</sup> بدقيقة (عمق المجال، الذي يسمح لحركة أن تتطور في وقت طويل وعلى مستويات مكانية متعددة، والذي يعني في بساطة أنه «إذا بقيت بؤرة عدسة الكاميرا حادة إلى مالا نهاية يكون للمخرج الخيار في بثاته لعلاقات درامية متشابهة في داخل الإطار»<sup>(٨٥)</sup>.. Mise en Scène بدلا من علاقات بين الأطر (الموناج) «أي من حيث كون «إن مصطلحي (عمق المجال) و(الموناج)

أيضا في اختيار بطل حول إمكانية (اللمبة/ الدوقيت) في الأسلوب الثاني/ عمق المجال.

ويصدد البطل المطلوب نلقى لدى أ. سوركوفا بما تلتقطه وتطرحه كما لو أنه بمثابة الشرح الدائري لهذه المقولة من ناحية وبما هو الممثل لمفاجأة درامية من ناحية أخرى، في نص الوقت الذي هو إبداعية فيلمية وذلك من فيلم باسكال أوربيه المؤلف من لفظة واحدة واحدة عشر دقائق<sup>(٨٧)</sup> في البداية تصل الكاميرا حياة الطبيعة وعظمتها وسكونها وعدم مشاركتها في قلق الإنسان ودوافعه وخرائذه. وبعد ذلك وبحركة رائعة ومنقطة تظهر أمام أعيننا بهرجة لفظة صغيرة يفهم منها أن هناك رجلا نالما على العشوش على سطح للهضبة. وهنا تتبدق الروابط والعلاقات الدرامية فورا، ومرة الزمن تتناسب وسرعه سعينا لمعرفة من بنام على الهضبة. نحن نقرب إليه مع الكاميرا بعذر شديد. وفي النهاية نعرف أن ذلك الشخص ميت، بل مفقود (مفاجأة)، هذا ثائر نائم نوما أبديا في أحضان الطبيعة الرائعة التي لم تكن مشاركة في عملية قتله. عندما ندرك ذلك نعود بنا الذاكرة فورا إلى الأحداث التي كانت السبب في خلق هذه القصة على الشاشة. تتشكل لدينا مجموعة كاملة من الصور لفظية. يجمع فيها، كما في الدولة كل الأحداث التي نهر عالمنا اليوم،، وهكذا تخلق لمبة الدوقيت أثرها عبر انتهاء عمق المجال، واستنادا على أثر المشاهدة الفيلمية ذاتها، باعتبارها المبدآن الذي يجمع المجالين في نهاية المطاف.

«عند أيزنشتاين تشبه مشاهدة فيلم أحداث سلسلة معينة من الصدمات<sup>(٨٨)</sup> التي تأتي من كل عناصر الفيلم المختلفة لا من القصة فقط، أي ما يعنى النوجه مباشرة إلى موضوع الإخراج السينمائي ذاته في تحقيق نفس الغرض، لكن أيزنشتاين نفسه الذي نجد لديه إقرارا صريحا ومباشرا في أن واحد بمبدئية الدوقيت من ناحية وبما اعتبرناه الإمكانية الأساسية في صناعة وسائل التأثير الدرامي، هو أيزنشتاين نفسه الذي «سخر في حياته العملية المبكرة من<sup>(٨٩)</sup> صانعي الأفلام الذين كانوا يستخدمون للتلفات الراسعة. ما الذي نستفوده من استثمارنا في النظر إلى حدث بعد أن يأتي مخروا بتأثيره؟» - ومع ذلك يمكن التيقن بأن المسألة ليست في كونها «مونتاجية»

السينما، أو في سينما «اللقطة العامة»، وإنما في مبدئية «التوقيت» ذاته، ولذا كانت منهجيته السينمائية أو الجمالية، إذ يمكن أن تكضع فعلية مبدأ التوقيت/ اللعبة في مجال اللقطة العامة لتحقيق المؤثر الدراسي المستهدف وبما لا يتناقض - كذلك - مع تساؤل آيزنشتين نفسه حول ذلك الذي نستفيد من استمرارنا في النظر إلى حدث بعد أن يأتي مغزاه بتأثيره، حيث لا يمكن النظر إلى حدث - أي حدث - باعتباره «اللبات» حتى ولو كان محتوى اللقطة ثابتاً صورياً (لوحة مثلاً) إذ يتنافى ذلك مع جدلية الزمن والمكان، وبما يطرح إمكانية التلاعب/ التوقيت الفولمي لدى الإخراج السينمائي.

إذن لا ينطبق مبدأ التوقيت/ اللعبة هذا على اتجاه بعينه. ففي الطرف المقابل لسينما تاركوفسكي أو هيرتزوج وأنشاهما توجد سينما المونتاجيين/ آيزنشتين، والتي رغم تضافرها مع هذه السينما الجديدة إلا أن مبدأ التوقيت/ اللعبة يحل واحداً وإن اختلفت جمالية الأسلوب السينمائي، فمن حيث التضاد ما هو آيزنشتين وضرب مثلاً: «الفرص أنه يتقدم عليكم عرض جلة راقدة في غرفة»<sup>(٩٠)</sup> فإذا قدمتم هذه اللوحة بقلعة عامة واحدة، فإن المشاهد سيبدأ بالنظر كيفما يشاء.. كما وأنه يوجه انتباهه للشيء الذي يريده هو وليس للشيء الذي تريدون عرضه أنتم. ومن ثم يقدم آيزنشتين للمعالجة الأخرى كما صورت فيما قبل الحرب: «بداً المشهد»<sup>(٩١)</sup> من زاوية الغرفة حيث يقع الحذاء. بعد ذلك عرضوا لنا ساعة تتكلك. نافذة وستائر مسددة. يد متدلية من فوق السرير، وبعد ذلك فقط عرضوا انساناً راقداً على السرير ملوث الرأس، ليطلق آيزنشتين بأن المتفرج في هذا التخطيط سوف يرصد توالي اللقطات باهتمام شديد.. واهتمامكم يمس ب: هموض الحدث القادم، أي لعبة الإحفاء/ التوقيت، وهو ما يجرى آيزنشتين تعاقبه مقراً أن «في كل لقطة كبيرة»<sup>(٩٢)</sup> يحدث انعطاف، حركة، لكن اتجاه سير الحدث غير واضح، فهو يتصاعد ليس في الخط الذي تريدون توجيهه في البداية، بل ينحطف في اتجاه آخر.

وحسب إذا ما قبل بالتقابل مع ما يسميه ميجاتول روم: فيلم - التأملات، باعتباره يعن مطمح في تحقيقه في مقابل ما يقوله: «لقد سطعت الأحداث ولا أريد أية علاقة مع أفلام تستند أساساً على تساؤلات»<sup>(٩٣)</sup> كالتالية: ماذا سيكون؟ من هو الجانبى؟ ماذا



حدث؟ من الذى خلق الآخر؟ من هى المرأة الحاتنة؟ كيف سينتهى كل هذا؟... هذه المسائل لم تعد تهمنى. السبيل وسط التفكير، ولأود إخراج فيلم - للتأملات، - فيها هذا أيضا يصبح استهداف التفكير/ التأمل، هو أيضا لعبة، ولعبة قائمة على توقيت للتأمل، وتوقيت عرض أو إخفاء، وإلا فكيف بتحدد أساسا ما يهدف المسرح إلى إثارة التفكير فيه.

ولما من حيث منطق المعالجة الفنية، فإن أيزنشتاين يستند إلى أنه من حيث المنطق لا يوجد فى الحياة كشف تناهى عن الأحداث أبدا - مؤكدا بذلك مبدأ الطي/ توقيت الفناء المعطومة فى المعالجة الفنية.

وهكذا يمكن أن يذهب مبدأ التوقيت إلى عمومية لا تتوقف عند انتهاء سيلماتى بعينه، بل ولا يمكن فى هذه الحالة وقفه على لعبة التأثيرات الدرامية وحدها، وإنما سوف يندو فى عموميتها: الأداة/ اللعبة، عبر اتجاهات مضادة لما سبق أن أسماه البعض - بالنظرة الدونية للعب - ألعابا درامية، فمير ناركوفسكى، وعلى سبيل المثال، يمكن التوقف لدى واحد من طلابى السينما الألمانية هو هيرتزجوك للكشف دور التوقيت/ الأداة فى جمالية إخراجة سيلماتى، فها هو بيتر جامباسينى يذكره بالتفصيل صراحة: «أن هيرتزجوك<sup>(١٥)</sup> لا يخدم الشاشة بالصورة فلذا وقع اختياره على صورة ما لئلا يدركها رمنا كافيا لإحداث التأثير المنشود، فما قد يبدو فى بعض الأحيان لفظة عادية يكتب دلالة جديدة إذا أعطى المرء زمنا كافيا لإنعام النظر فيها. ففى «أغبراء» مثلا يسير القاتح المشروم جذبا إلى جنب مع عارف الطوت الهندى الذى يحزف لنا بسيطا هادئا بالحاح يبدو فى البداية غير دى معنى. وإذا يتطلع أغبراء حوله يتحول لنهائه، لكن انتباهنا لا يتحول. إن الانقطاع فى الفعل وهذا العاصل الطريق هادئا بفرصة هامة للتأمل فى طبيعة هذا المجدون الذى يستحوذ على انتباهنا، ليس هناك الكثير من صانعى الأفلام الذين يستطيعون أن يقدموا للمتفرج فاصلا مريحا دون أن تقع أفلامهم فى الدوق أو الضعف، فالأمر يحتاج إلى شعور بالغ الرهافة وحس خاص بالتوقيت. نعم، التوقيت...»

وما يجدر التنويه له أن ذات إمكانية التوقيت كما يطرحها ناركوفسكى هى نفسها إمكانية التوقيت التى تصح باستثمارها فى اتجاهات أخرى غير ما قصد هو استهدافه

كفيمه عليه، كان يكون توظيفه على سبيل القهرل المتعمد بهدف «الافهام والفهم»،<sup>(١٦)</sup> مثلما ورد تلك مرحلة ضمن آراء جورج بيرسون الانجليزى العامل فى «جماعة العلم الاستعماري»، والذي لا يرى حتى فى الفيلم التجارى الحديث سبيلا لتحقيق الأهداف الاستعمارية المرجو خرسها والوصول بها إلى المتفرج الأفريقى، ولذا فهو يصل إلى اقتراحات نظرية تطبيقية لتحقيق هذا الهدف الاستعماري مفادها<sup>(١٧)</sup>، أن الإقناع البطيء للمرد المشهدى مسألة أساسية. يجب أن يكون هناك متسع من الوقت لكي يتم استيعاب أهمية ما تريد إيصاله. وحين يتغير المشهد إلى مشهد آخر يجب أن يكون هناك شيء متحرك أو شخص يمر من المشهد الأول إلى الثاني - بحيث يهتم جاذب العين والعقل باهتمام كاف للخطب على رد الفعل الذهني والمفاهيمي والقائم عن التغيير فى الحلفية الصورية. ودون هذا الرابط الأصول والمتحرك يتركنا الاعتماد بالشهد الجديد وحده وربما ضاع من ذهن ما حدث قبله، فهكذا نجد أن وضع مثل هذا التوضيف فى مقابل التوضيف الوارد لدى سوركرفا فى مشهد يستمر نفس مبدأ الترفيت، إنما بدت ويؤكد أهمية مبدأ اللعبة/ الترفيت، ولا ينبغي، فهذا للتقابل الذى يؤكد المبدأ، إنما لا يعنى أكثر من التفرق فى رؤية الفنان هناك والرؤية هنا.

### اللعبة كتنسيق، وليس اللعب/ القيمة الدونية

تكن ما أن نقدم على الربط بين كل من الفن واللعب، حتى يصطدم البحث بالنظرة الشائعة إلى اللعب الذى تكفى بالنظرة الدونية إليه باعتباره قيمة، وبصرف النظر عن كبرونه كتنسيق حياتي بينما أن البحث يستهدف هذا التنسيق بصرف النظر عن قيمته.

فما أكثر ما ترد استخدامات كلمة اللعب إشارة إلى قيمة - بالسلب أو الإيجاب - مثلما نفهم ذلك مباشرة من «نفسور لما يجرى اليوم فى فنون (اللاشكيل) التى تفر من الصور والتمائيل»<sup>(١٨)</sup>، ولا هم لها سوى اللعب بالفخامات واستعراض مهارة الصنعة. بلا أى علاقة بالقيم الفنية أو بناصر الطهومة ورموزها وإيمانياتها. الأمر الذى يفتقد الإبداع الفنى المعنى والمضمون الإنساني - وعلى سبيل المثال فما هو سيجفريد كراكور الذى «مال السهوا غير الواقعية كمال آلة علمية تستخدم كلمة»<sup>(١٩)</sup>، قد تكون

مشوقة ومثيرة وسارة ولكنها ستكون دائما في غير موضعها. - أي أنها اللعبة لكونها - السيلما - في غير الموضع الذي يرتضيه لها، ومن ثم فهي في موقع نظرة دون ما يرتضيه كركلار، لأنها ستكون «ليس إلا استثمارا اقتصاديا لمنتجيتها»<sup>(١٩)</sup> أو تشعبت لتلك لا جدوى منه لجمهور لا عقل له أو (الاعيب) التهامي من قلاني المستقبل. - وهكذا يرى في حركة فيلم الفن Film d'art أنه لعبة باعتبارها الأصل للفيلم المسرحي، ذلك بأنه نوع منلق بحيط السطرين وحولهم ذا الأسلوب المنق بديكور مفتعل ومختار بعناية<sup>(٢٠)</sup> إنه لا يستكشف شيئا ويسجل فقط القيام بلعبة فكرية في أساسها. إدراج كركلار ضمن هذه الأفلام السواد الأعظم من منتجات هوليوود إذ أنها تعتمد عموما على سيناريوهات (محكمة) وديكور مفتعل حتى ولو كان جذابا. تجعل هذه العوامل من المستحيل على الطبيعة أن تتدخل في القصة. أي أنها الابتعاد عن الواقعية التي يملكها كركلار، ولذلك فهي لعبة طالما أنها لا تحقق مطلبه، وبالتالي فاللعبة هي هي هوني.

ويمكن أن تعتمد الأمثلة التي يتم رصدها في هذا الصدد، ولكن أوضح الأمثلة هي كركلار لجده فيما يفرقه أميديه ليفر بين نوعين من السيلما، وحيث يبدى احتقاره للفن الثاني، الذي يتضمن بدوره حالتين، إذ «لا يمكن للفيلم في أي من الحالتين أن يهرب من مكانته كأداة أو لعبة»<sup>(٢١)</sup> تخدم الأفكار المصاغة مقدما «لعبة» أو للعمليات المرضية (الإباحية) .. ومن ثم فإن ليفر يضع مجازية اللعبة هنا عبر نظرة دولية طالما أنه بهذه الإباحية «يخضع صانع الفيلم نفسه بلذلة لإشباع هذه الحاجة، - ويقصد حاجة المشاهد الشهوانية أو السيكولوجية، ومن ثم تؤكد هذه النظرة الدولية إلى اللعب باستخدامه في التوصيف المجازي لبلدية فيلمية يرفضها أو تقبها لا يقبلها فضلا «لأنه أعلق الصورة شيء منذ البداية»<sup>(٢٢)</sup> بحيث لم يتمكن أن تصعد إلى مستوى الموضوع. تبقى إذن على مستوى مجرد لعبة تتكرر بجنون دون قدرة على تحديد الاتجاه. - فالوصيف هنا يسأري بالفعل لعبة، ولكنه توصيف سيلما محل إنقذار، وصير هذه المجازية بالنظرة الدولية للعب.

هنا ولكن المهم في هذه الملحوظة، إن تلك النظرة الدولية إلى اللعب / القيمة، إنما هي نظرة مرتبطة مباشرة باللعب / المصطلح بما هو مدرسخ في الأدهان بدليل أن

عنه «نصره» موجوده حتى عندما ندخل «موضوعات» إلى «النص» - عبر صميميتها -  
بأن ثمة قيمة لهذا الفن عندما يكون حاملا لمواصفات وسمات هي في حقيقتها  
«لعبة»، ولكن دون ذكر مصطلح «اللعبة» نفسه في حالة هذا السياق الذي يعرف بـ «اللعبة»  
القيمة، وذلك مخافة أو تجلبا لما قد ترسخ في الأذهان عن دونية اللعب / القيمة، ومن  
الأمثلة على ذلك هو موقف كراكاور نفسه الذي أورثناه حول السينما / اللعب / القيمة  
الدونية، ومع ذلك يمكن أن نجد في تحليلات كراكاور ما يعتبر من التباحية الصمدية  
تسلما بالفن / اللعب القيمة المثالية، دون أن يذكر في هذه الحالة مسمى «اللعبة»  
لتلخيص هذه الصمدية، بل على العكس فإنه يقيم صمدية اللعب هذه باعتبارها «ليست  
لها بخيالنا»، أي بما هو التناقض بعينه الذي نتضح عندما «وجد كراكاور أن من بين  
هذه الأشكال والموضوعات»<sup>(١٠٢)</sup> القصصية السينمائية الطبيعية الإيجابية يكون  
الموضوع البوليبي هو المثالي. هنا ندفع العبكة الأدبية للتقليدية (البوليس القسري  
يبحث عن الحقيقة) كلا من صانع الفيلم والمشاهد نحو المادة الخام للحياة أثناء البحث  
عن مفاتيح هامة للقصة فيه ابتكار أدبي يعطى بطبيعته أهمية أدبية على الخيال - إنه  
يضايرنا أن نستخدم لا أن نلهم بخيالنا في بحثنا عن معنى للدينا التي حولنا - إن كنا  
الاصرار على نفي صفة «اللهو» / اللعب عما يراه قيمة (هي في حقيقتها لعبة)، ومع  
ذلك فهذا النفي والرفض للانصاف به مرده النظرة الدونية إلى اللعب ذاته تماما  
مظنا نجد ومنذ القدم أن «اللعب»<sup>(١٠٣)</sup> : هو فعل الصبيان، يعقب اللعب من غير فائدة -  
- أي بدلت مرادفه للنظرة القيمة إلى «اللهو»<sup>(١٠٤)</sup> : هو الشيء الذي يتلذذ به الإنسان  
فلهذه ثم يلغى -.

أن الاصرار - عبر نظرة دونية للعب - على استخدام اللعب مجازيا في التعبير  
عن عمل فني ما في حالة انحطاطه أو تبذله أو على أقل تقدير في حالة كونه دون  
المستوى، إنما هو استخدام - ورغم مجاريته - إنما يعنى صمدنا للتسليم بثمة إمكانية  
لهذا الفن المنفذ في أن يكون «لعبة».

وأيا كانت زوايا الربط أو التفرقة ما بين الفن واللعب، فإن ثمة ما يجب إثارة  
الانتباه حوله، حيث أول ما يصدم مخلصي الدوايا هو أن الفن لعب، وهو كذلك أولا -  
وقبل طرح هذا الارتباط - لأن اللعب ليس مجرد قيمة، ومن ثم يلغى موضعها من

حيث المستوى الأدنى، مثلما أن الفن كذلك. وثالثها لأن اللعب نشاط اجتماعي/ ضروري، وضرورته مثلها في ذلك مثل النشاط الاجتماعي/ الفن/ الضرورة. مثل النشاط الاجتماعي/ العمل/ الضرورة، والنشاط الاجتماعي/ العلم/ الضرورة ... الخ. أما من حيث الصدمة النظرية التي تربط الفن باللعب، فهذا هو ما يتوجب طرحه صرح جدلية الارتباط/ التفارق، وليس التطابق.

### أهم مظاهر الالتقاء بين الفن واللعب:

تشير العديد من الحقائق التي يطرحها الواقع، إلى تلك الرابطة الشديدة بين نسقي الفن واللعب، ومنها على سبيل المثال الممارسات الاقتصادية التي تربط بين الفنانين، نون أن يكون ذلك ربطا عضويتيا، وسوف نجد أن «لعبة (بالك - مان) لعبة خيالية»<sup>(١٠٦)</sup> .. نستعرض الرجل بالك - مان ذا اللون الأصفر والجسم المستدير (الذي بات مألوفا للناس الآن) وهو يلتهم العشرات والعشرات أثناء مروره بدروب متاعه لا أول لها ولا آخر، بطارده ثلاثة من الطائرات المتهففة على إبعاده إذا لم يأخذ حذره منهم، أو إذا لم يأخذهم هو على غرة، في اللحظة المعينة التي يتحولون فيها إلى مخلوقات مستأنسة غير مؤذية ويمكن مهاجمتها. أصبح لهذه اللعبة الممتعة شعبية هائلة، ويقوم بتسويقها شركة أنتجت الفيلم السينمائي الحاصل على أكبر إيراد من شباك التذاكر في تاريخ صناعة السينما - فيلم حرب الكواكب - والذي تقدر إيراداته (البالك - مان) بأنه يتفوق على إيرادات حرب الكواكب - وهو توافق في التشايع الاقتصادية بين منتجين ينتمي كل منهما إلى أحد النسقين: اللعب، والفن/ العلم، ولم يكن يريد هذا للتوافق اعتباطيا، بل لأن ثمة حاجة اجتماعية واحدة يلبسها سورا، وما يربط بينهما .. ومن ثم فلي غرار ذلك يمكن رصد العديد من مظاهر الالتقاء في هذا الصدد.

هذا ولكي يمكن التدقيق من طبيعة عنصر «الفنيين» في جمعه بين النسقين (اللعب والفن)، يتوجب البحث أولا عما يمكن رسمه من مظاهر أو ظواهر تجمع بين النسقين، أي بما يساعد على تأكيد هذا العامل المبني الأشمع بينهما: الفنانين الكامن وراء مختلف تلك المظاهر.

نحن ونحن يتحقق الربط بما يخدم هرحمن البحث من هذه العرضيه. يجب ان يتركز الرصد لا لهما يربط بين الفن واللعب. وإنما فيما بين العمل الفني واللعبة، من خلال امكانية تصنيف أنواع الممارسات استهدافا لاستكشاف العوامل الرابطة وكذلك تلك الفارقة ما بين اللصقن، على أن تصبى ذلك محاولة رصد المظاهر، وهى ما يمكن الإشارة إلى أهمها فيما يلى:

## ممارسة قانون الطى / الإخفاء والكشف

### (المفارقة / التشويق)

يشير بواجيه إلى ب. سوريو... P.Souriau الذى ركز بدوره (فى جمالية الحركة... (Esthétique du Mouvement) على أن كل لعبة، هى مقام ما حقيق مستوحاة Interested.... طلقا أن اللاعب مرتبط بشكل مؤكد بنتيجة نشاطه هذا<sup>(١٠٧)</sup> بينما أن فى حالة الممارسة المعهنة تكون النتيجة مطابقة ماديا مع ذات ما ينشأه معها من نشاط جاد..

أما هذا التشويق، فهو ما سيكشف عنه الفن عامة، والدراسى خاصة، باعتباره القائم أساسا على مبدأ أو قانون الطى / الإخفاء والكشف، وهما يمكن أن يعود هذا الثنية إلى نموذج يجمع بين اللصقن فى هذا الصدد، ألا وهو التلفز الذى من شأنه أن يبرز هذا القانون كأساس لقيامه، سواء باعتباره اللعبة، أو العمل الفنى. فقد الشريف الجرجاني أن التلفز<sup>(١٠٨)</sup> : مثل المعصى، إلا أنه يجرى على طريقة السؤال كقول الحريري فى الخمر:

وما شئىء إذا لمسا

تقول شئىء رشدا

إذا فقد جاء بالتلفز كذلك المعصى<sup>(١٠٩)</sup> : هو تضمنين اسم المصوب أو شئىء آخر فى بيت الشعر، أما بتصحيح أو قلب حساب أو غير ذلك كقول الوطواط فى (البرق):

خذ لتقرب ثم قلب جميع حروفه

فذلك اسم من أقصى مدى القلب قريبه

ومن ثم فالمعنى للفرز والتفرع معنى، وما بينهما من حيث مبدئية قانون الطي الواحد .  
وهنا مجالات أخرى كثيرة يمكن للمرء أن يراقب فيها عمل قانون الطي<sup>(١١١)</sup>.  
فالمحاكمة قد اجتازت طريقا طويلا من كاريكاتيرات مجلة .. إلى ألعاز صحيفة ..  
والاستعارات .. تستبدل بمواد جديدة من فرع أكل بديهية ووصوحا ... والثقافة كأرضية  
شكل للتفهم، تخضع للطى أو للتفريد ..

ويبسط كوسطر لمبدأ على تاريخ الفن مؤكدا «أن هذا الذكيك قديم قدم الفن  
ذاته»<sup>(١١١)</sup> وهو يبدأ مع الميتولوجيا . فالباحاثون حينما استعاروا بصرها كل درس هندوكى  
وصولى كما يحلو له . وسفر التكوين علىء بالرموز، والمسيح بكنكم بالأمثال، والعرافة  
بالألفاز، ولورفيوس بالرياءة - وهذا يستلزم كوسطر موضحا: «وليس للعرض  
موضوع المضمون، بل على العكس، حظه أكثر بريقا باجبار المتلقى أن يعمل كشاشة  
مضبوطة، أن يستخرج المضامين بجهده الخاص، أن يعيد خلقها.

ولفتة منملى... Implicit... مشتقة من الكلمة اللاتينية Placere وتعنى (مطوى)،  
كثافة من الجاد. والرسالة المضمنة يجب أن يبسطها القارىء، لا بد أن بصرها ويملا  
التفريغ، ويحل الألفاز - لأنه فى حاجة لأن يمارس ذلك (لعيا وفنا) . حيث يجد  
فى نسق اللعب ثمة جانب هام «فى تكوين الفرز والاختفاء به لدى الأطفال والكبار  
على السواء»<sup>(١١٢)</sup> . هذا العامل هو الرغبة الكاملة لدى الإنسان والميل إلى لعبة  
الإخفاء .. - وهو العامل الذى يؤكد «عندما يحاول البعض إقامة الدليل على وجود  
نفس للفرز .. ربما بنفس النص ونفس الاستخدام فى أماكن متباعدة على خريطة  
العالم»<sup>(١١٣)</sup> ذلك لأنه يستجيب بهذا الوضع لسمات إنسانية عامة لصيقة بالإنسان  
حينما كان، لأنها انتهكت عنه بوصفه إنسانا .. وذلك سوف يبدو متناقضا مع القول  
«بأن الحضارة العقلية الحديثة التى تكتم بالرشد قد أدت إلى تراجع الفرز حتى بين  
الأطفال أنفسهم»<sup>(١١٤)</sup> حيث «هذه الرغبة فى الإخفاء والألفاز تتعارض بطبيعة الحال  
مع أسلوبنا العصرى (الرسمى) الذى يتوصل بالمناطق ويسعى إلى الوضوح»<sup>(١١٥)</sup> إذ  
هنا يتكشف تناقض هذه العقولة بمجرد التعرف على مبدأ «الفرز» ذاته فى أحدث  
الألعاب الإلكترونية التى لاقت شيوعا كبيرا ، ولكن ما يجب الإقرار به - ربما إلى حد  
ما - هو التولوى للنسبى للأحجية كأحد أشكال ممارسة مبدأ الفرز من حيث الطى

والإخفاء، بينما يبقى هو المبدأ نفسه كامناً في ألعاب ابتكارية جديدة، تماماً مثلما يبقى هو ذاته كآمنة تطويرات هدية حديثة نابغة وعاكسة وملائمة مع طبيعة العصر، حيث «تميل إلى الاقتصاد والتضمين ومن المعتاد أن ينسب إلى الحركة الرمزية الفرنسية - فالارميه، وفيرلين، ورامبو - فصل المبادرة بالانتقال من العبارات الصريحة إلى الإشارات الضمنية»<sup>(١١٦)</sup>، وأن ينسب إلى المدرسة التأثيرية الفرنسية انحرار موارد التصوير.. - على ما يشير به كويسنر، الذي لا يفتأ يعود مؤكداً بأنه «من الخطأ الاعتقاد بأن الاتجاه نحو الصمى يوجد فقط في التصوير الحديث، فقد ابتكر ليوناردو تكليك السفوماتو Stumato<sup>(١١٧)</sup> أو الشكل المحجب، مثل الحدود المائعة عند أركان عيني السومالبرا، الذين لم نعتد سحرهما أبداً، وابتكر نيسبان في شيوخه تكليك ما يسميه فاسارى (بالنقط وصريبات الفرشاة الملطخة بغير اتفاق) التي لا يمكن تلوينها بالنظر إليها عن قرب. والتي ندع اللوحة تكتشف فقط عندما نحطو إلى الوراء، وأمر وامبرانت بنفس الدور، من صريبات الفرشاة المدققة المصبوطة إلى صريبات الفرشاة للفصافنة الموحية في رسمه للمعلمات. ويمكن مضاعفة الأمثلة.. إلا أن ما يهمنا هنا على وجه الأجمال هو إشارة كويسنر إلى «أن جزءاً كبيراً من الرواية الجديدة... Nouveau Roman ومن (السنة الماضية في مارينباد) يذكرنا بطريقة لعب الهوكي تخفى فيها أوراقك ليس فقط عن خصمك»<sup>(١١٨)</sup> ولكن عن نفسك أيضاً.. وفي هذا الربط بين اللعب فالخلاصة تعني أن (الأشكال، حتى لو رسمت بلا عبون، لا بد أن تبدو كأنها ننظر، وبلا أدان، لا بد أن تبدو كأنها نسمع»<sup>(١١٩)</sup>.. وهذا هو التعميم بصنق هن (للامنطور...) - وأما «الذين يقدمون عرضاً كاملاً للموضوع، فيفقدون السحر بهذه الطريقة»<sup>(١٢٠)</sup> لأنهم يحرمون ذهن (القارئ) من المنفعة اللذيذة، منحة تحيل أنه يخلق.. ولكنها أيضاً منحة الحلق/ الترقب، خاصة في الفن للدراسي، طالما أن الحالين (الخلق والترقب) تقومان على نفس القانون/ المنفعة، قانون الطي، ولذلك فمن أهم العناصر التي تجمع بين نسقى اللعب/ الفن، توفر عنصر التشويق في أي درجة من درجانه، والتي مهما احتلت تبقى في كونها نشوقاً للنسجة وعماد معالجتها الفنية هو «المفارقة، بما هي أساساً قانون طي وإخفاء (كما سوف نعرض لذلك).

لذلك فإنه إضافة إلى عنصر التقنين المشترك بين نسقى الفن واللعب، فإن عنصراً مشتركاً بين كليهما يتبدى أكثر شمولية، ألا وهو منعة ترقب النتائج، ولا نهائية النتائج



التي تبرز في كل مرة تعاد فيها للعبة، أو التي يعالج فيها الفن موضوعا ما بعينه، وهي مدعة نابعة من الطبيعة المشتركة لممارسة كلا من اللصيقين، هي كليهما حديثة التقنيين/ الحلول الجديدة، والا كانت «الحماسة» التي تصعب لعب الشطرنج سوف نحمد لو اكتشف أحدهم الاستراتيجية المؤكدة للمعز،<sup>(١٧١)</sup>. وذلك رغما عن أن للعبة للشطرنج ذاتها قوانين ممارستها، وبينما يمكن الانتهاء تماما من صياغة هذه القوانين والتعارف والقواعد عليها، يصعب تماما الانتهاء من صياغة للحلول النهائية الممكنة للمعز، تماما مثل الفن في امتلاكه للتقنيات التي يمكن صياغتها دون إمكان صياغة حلول نهائية لمعالجته الإبداعية القائمة على هذه التقنيات إلا في حالة ما يسمى «النتاج بالجملة»، بما يتناقض مع مفهوم الفن ذاته، وفي هذا الصدد يلتقي الفن مع اللعب الذي يصاحب الإنسان على مدى تاريخه ولناحد مثلا لذلك لعبة مكعب روبلك «فاللعبة لا تنقضي بالنجاح في إعادة المكعب إلى حالته الأصلية المنتظمة»<sup>(١٧٢)</sup>. وتجدرية القول على الحل الأول تقننا بأنه لا بد من وجود حلول أخرى أفضل. هذا النجاح الأول ليس إلا بداية لعملنا الحقيقي. ونشر عندئذ بالتحدي الذي بدعنا لأن نحاول إيجاد حل أفضل، ومن ثم نبدأ في القيام باستكشاف جديد لتحريكات ممكنة. ورغم أن هناك نظريا حدا أدنى لتحركات الناجحة فإبدا لا نستبعد معرفة هذه الاحتمالات.

والخلاصة أن اللعب نسق آخر غير نسق الفن، إلا أنه نسق متضمن في نسق الفن.. ومن ثم فليس كل لعب هو فن، وإنما العكس صحيح، كما أن ليس كل نسق العمل الفني لعبا، وإنما فقط يتضمنه.

- لماذا؟

- لأنهما متطرفان جدليا من حيث أن:

( أ ) نسق الفن/ العمل الفني - خطاب وتغليب.

( ب ) نسق اللعب/ المباراة - تغليب بلا خطاب مسبق.

- كيف؟

- لأن آلية الإبداع متفارقة في اللصيقين:

- في العمل الفني:

المقنن المرسوم / مخطط سلفا - (ويمكن أن تكون نهائيه معروفة للمتلقي /  
المخاطب، سلفا كذلك، مثل الملاحم الهوميوية المعالجة في مسرحيات اسخيلوبس  
وسوفوكليس ويوريبديس).

- في اللعبة:

المقنن سلفا، لكن نتيجته غير معروفة سلفا، أي أنه لا مرسوم ولا مخطط (وقد  
تحتوى عنصر التخطيط ولكنه محصور في كل طرف من أطراف التنافس، كأن  
يدولى كل مدرب لفرقة كرة وضع خطة هجوم ودفاع لفريقه، أما المباراة نفسها فلا  
يمكن أن تكون مخططة وإلا أصبحت المباراة خطابا / عملا فنيا).

- العمل الفني مخاطب / الفنان.

ليس في المباراة مخاطب، وإن قيل بأنه في حالة توفر المشاهدين لمباراة فإن ثمة  
مخاطبين أو أكثر، هما في حالة تنافس، فالمعقبة أنه لكونهما لا يدریان بالنتيجة،  
(مثلهما في ذلك مثل المخاطب / الجمهور) فهما بالتالى ليسا بمخاطبين، وحتى إذا ما  
قبل بأن المخاطب الحقيقي هو عملية التنافس ذاتها، فالمعقبة أنها أيضا غير معروفة  
للعواقب أو النتائج ومن ثم فلا يتأنى لها أن تكون خطتها مرسلا.

للايضاح: هل شرط الخطاب أن يكون معروف النتائج؟

للتصور مثلا أن قلنا استطاع أن يدفع بلدين مجاورين لبلده أن يتحاربا، ليقف  
هو مع شعبه موقف المنفرج، فما أن تسفر مباراة الحرب عن قتلى حديدين بين  
البلدين، أو قتلى في جانب دون الآخر، أو قتلى بين الجانبين مع تفارث الأعداء  
بينهما.. حتى يتحقق هدف القائد الأول بأن يقطع شعبه بضرورة الانتماءك بالسلام  
بناء على ما شاهدوه من نتيجة الاقتتال / المباراة، في ساحة الحرب بين البلدين  
المجاورين، وهنا قد يقال أن ما تم هو لعبة، لكن مع ذلك فإن القائد في هذا المثل  
يعرف النتيجة، ومن ثم فهو خطاب يتضمن لعبة، وليس مجرد لعبة فقط، وما  
يشرح كذلك أي تمزية فنية من نوع ما يقدمه أوجست بول في «مسرح  
المقهورين»، وهو الذى<sup>(١٣٣)</sup> يستلزم المكان والموقف لاستثارة الحوار والمواقف التى  
تعمل مسمى هذا المسرح «المقهورين». فهذا تصبح اللعبة / العمل الفني واضحة غير

وضوح الموقف الذي ينطلق منه «المخاطب» مبدع الموقف المسرحي، باعتباره صاحب رؤية قد حال سلفا الموقف الاجتماعي الذي يدور مناقشته، بل إنه على وعي به كان من شأنه أن يدفعه إلى هذا التصور المسرحي الكعيل بطرح رؤيته، أي أنه موقف مسرحي محددة نتيجه بوصف، رؤية معروفة سلفا ورضا من أية مناقشات جديدة قد تطرأ.. ومن ثم فهو تماما كمثل القائد الذي دفع ببلدين متجاورين لأن يتحاربا بهدف دفع شعبه هو المتفرج إلى الاستمساك بالسلام.

ولذا ما قيل عن رسالة أو وظيفة للفن بأى معنى من المعاني وعبر أى تفسير أو منهجية ما، فإن السينما خاصة، بل والسينما/ اللعبة فيما هو أكثر تعديدا، سوف تصبح الصورة الحاملة لرسالة ما ورثاها وما يفرقها - رغم كونها كذلك - عن اللعبة، إذ حتى «قبل اختراع الصور التي تكوّن ميكانيكا»<sup>(١٢)</sup>، كان خيال الإنسان حرا في أن يستلهم ويتلاعب باحتمالات لا حصر لها. ولكن منذ ذلك الاختراع، أمكنه فقط أن يحكى قصصا وأن يستلهم صورا تدخل مجال الدنيا الواقعية التي نستلهمها للكاميرا. من المؤكد أن هذا المجال يسحرنا ونصدق فيه آمالين أن نجد رسالة ما وراءه - هذا وإن كان روجيه موينيه الذي يشير إلى ذلك. انما يناقش قصيدته حول «ان السينما حديث الدنيا لا حديث الإنسان» - إلا أن مناقشته لذات القضية هذه التي تمحورت حولها مختلف النظريات فيما بعد أبرزت شيئا انما جاءت في إطار ضمنية نستخلصها في كون السينما/ اللعبة، سواء في ميكانيكيتها التكنولوجية، أو في دينامية فاعليتها بين أطراف اللعبة، وهي خلال ذلك رغم كونها اللعبة، فإن لها رسالة دائما فيما وراء صورها، وما يفرقها عن اللعبة بمفهومها العام، رغم كونها لعبة كذلك ضمن هذا المفهوم العام، وربما يفسر لنا ذلك بعضا من جوانب النظرة الدونية إلى اللعب في حالة ما إذا كانت السينما هذا اللعب فقط، ويبدو مثال المنظر أميديه أيفر، الذي نمرضنا لأفكاره في هذا الصدد، نموذجا لذلك، فهو نفسه عنده: «حين يفتر المشاهد»<sup>(١٣)</sup> عائدا إلى الحياة الخاصة للعمل الفنى، في الوقت الذي ترتبط فيه هذه الحياة بواقع أكبر، هذا فقط يعطى الصورة قيمة أكبر من تلك التي للعبة أو الأداة. أي أن ثمة فرقا فيما عنده هو ما وراء الصورة/ الرسالة، وهو فرق مؤكد، ولكنه فرق يخلق تمايزا نوعيا، وليس تمايزا في قيمة كل نسق في ذاته، اللهم إلا إذا كان منطلقا يمكن أن يقودنا إلى

القول بأن «الطبيب أحسن من «الغزياء»، أو أن «الهندسة المعمارية، أعظم من «الهندسة الكهربائية».

وثمة من يرى في بعض الألعاب فناً، بالاستناد ليس على معيارية «الخطابة»، ولكن لمجرد توفر «الذاتية» في الممارسة وقيامها على المخزون الذاتي من التجربة والخطأ، مثلما يبرر عدد دراسة آنية الكومبيوتر بالمقارنة بالدماغ الإنسانية، حيث «ينتهي (لورنر كويستر) <sup>(١٣٦)</sup> إلى أن الشطرنج فن قدر ما هو علم، وللاعب الفخير يتوجب كامل الموقف المعقد بنظره عجلي، ويستطيع أن يلعب محسوب العينين مع حشريين حصصاً لعبة لا يسمح فيها للحركة الواحدة إلا بثلاث ثوان. والكومبيوتر لا يستطيع أبداً أن يختار ويستخدم بذكاء الذكريات المتراكمة من الألعاب السابقة والموقف المماثل (بطريقة نشبه ولو من بعد أسلوب التجربة الإنسانية).

وهذا إلا أن توفر هذه الذاتية وحدها كمدخلية بين نسق اللعب والفن لا تصبح خاصية ينسب بها للعب لمجرد تضمن الفن لها، إذ ما أكثر أنساق الحياة التي تتضمن الذاتية، ففي ممارسة «العب» ذاتية ولكنه ليس فناً، خاصة مثلما يتأكد ذلك عندما يشير جون لويس إلى أن الكومبيوتر «يستطيع أن يلعب لعبة شطرنج رديئة نوعاً ما <sup>(١٣٧)</sup> إلا أنه لن يلعب البوكر». فهل يعني ذلك أيضاً أن البوكر كذلك فن لمجرد أن الكومبيوتر يفتقد ذاتية للتجربة الإنسانية والتي تسمى الفن؟.

أخيراً، ولها كانت جدلية التفارق والاتفاق بين النسقين، فإن العنصر الحاسم في التفارق بينهما هو كون الفن «خطابة»، دون أن يكون اللعب كذلك، هذا كما أن ما يجمع للنسقين هو كون كل منهما «مقتن سلفاً»، ومع ذلك - وهذا هو للتفارق - أن الفن مخطط / مصمم، بينما أن اللعب ليس كذلك... من ثم يصبح البحث في مدى إمكانية تقنين الفن، إسناداً على نموذج متضمن فيه. ومولز له من ناحية أخرى، بحثاً قادراً على الإجابة على سؤاله (مدى إمكانية...؟)، طاقماً أن المستهلك لمكان نمطه (النقنين) هو العنصر المشترك من ناحية، ويمكن تحقيقه في نسق اللعب من ناحية أخرى، بينما هو محل استشكل في نسق الفن، ربما هو مدعاة هذا البحث نحو التيقن من الحل.

## الهوامش

- (٦٧) أندرو (ج. دافلي) : نظريات العلم الكبرى . - من ٥٢ .
- (٦٨) المصدر نفسه .
- (٦٩) Everett, S. The Film Form - p. 11.
- (٧٠) Ibid.
- (٧١) Ibid. p. 10.
- (٧٢) ينظر الترجمة الكاملة لهذا الفصل من كتاب إيرشيف من : مذكور ثابت : في علم الجمال السيميائي ، ولكن جمالية البرتاج في المسرح أيضا . كذلك مذكور ثابت : في جماليات الفيلم (٢) إيرشيف من : التمايز إلى السيميائي .. غير الفرج .
- (٧٣) أجيل (ميري) : علم جمالي السيميائي .. من ٣٧ .
- (٧٤) المصدر نفسه . - من ٢٨ .
- (٧٥) المصدر نفسه . - من ٣٧ .
- (٧٦) المصدر نفسه . - من ١٣٦ .
- (٧٧) المصدر نفسه . - من ٨٤ .
- (٧٨) المصدر نفسه . - من ١٠٤ ، ١٠٥ .
- (٧٩) المصدر نفسه . - من ١٠٩ .
- (٨٠) أندرو (ج. دافلي) : نظريات العلم الكبرى . - من ١٥١ .
- (٨١) داركوفسكي (أندريه) : أقواله في : الصورة الفنية السيميائية . - من ١٧ .
- (٨٢) المصدر نفسه . - من ٤٥ .
- (٨٣) ناظم حكمت : أقواله في : دعوة من السيميائي . - من ٤٩ .
- (٨٤) أندرو (ج. دافلي) : مصدر سابق . - من ١٥١ .
- (٨٥) المصدر نفسه .
- (٨٦) المصدر نفسه . - من ١٥٢ .
- (٨٧) موركوف (أ. ) : الصورة الفنية السيميائية . - من ١٥ ، ١٦ .
- (٨٨) أندرو (ج. دافلي) : مصدر سابق . - من ٥٢ .



وكتابه على مهبل العرش نفس الكتاب، منشور، نواف دوله: مسرح المخبورين، رؤية دراسية تهم نظرية الوسط من  
الاسيا - من ١٥٥ : ١٥٠ .

(١٢٤) أندرو (ج. دافلي): نظريات القول الكبرى. - من ٢٢٢ .

(١٢٥) المستر لسه. - من ٢٢٨ .

(١٢٦) (Arthur Koestler: "Mechanics of The Super Mind" in the Sunday Times Weekly Review.

في اروس جري الإسلام ذلك المكان القوي من ١٧٨ Sep. 3 1972).

(١٢٧) اروس (هرز) الإسلام ذلك المكان القوي من ١٨٢ .

## مخاطر تقنين الألعاب الدرامية..

### في سيادة الإنتاج السينمائي بالجملة

#### (إستدراك للتخلف في نموذج لعبة اغتيال ديجول)

طالما أن نموذج فيلم اغتيال ديجول قد بقي محل خلاف حاد ، من حيث «القيمة» الفنية ، وطالما أنه النموذج / اللعبة في التقى محل الاختبار ، إذن فيمكنه أن يشكك أساسا في القيمة التجديدية للسبما التي نبغيها ، لذا نرم الاستدراك الذي يأتي ضمن مخافة السقوط في ممل (الانتاج بالجملة) ، والذي ينكر من نجاحه واستشراؤه عبر عملية «التقى» لأعمال هذا النمط، حيث «هذه اللعبة بالذات هي موضوع هذه الأعمال»<sup>(١٢٨)</sup> من سينمائية وتليفزيونية ، التي يطلق عليها أصحابها أسماء ونعوتنا مختلفة مثل (في جماهيرى) .. (في مفهوم) ... الخ ... فلارضاء ادعاءات الفهم والبساطة والواقعية للزائفة<sup>(١٢٩)</sup> ، يقوم منتج التسلية التقليدية التجارية باعطاء المشاهد ما يتوقعه ، وتوقعاته هذه مشروطة بما تم استقباله في السابق وإلى ما لا نهاية ، ومن هنا فإن «التسلية التجارية والبنى الدرامية التقليدية تعمل ضد الفن»<sup>(١٣٠)</sup> .. أي ضد الاكتشاف .. وهي تستغل كسل الجمهور ، عن طريق استخدام ريدود فعله المشروطة (المقتلة حرفيا) والمجربة حبال معادلات البلى الدرامية التقليدية التي قدمها...

ومن هنا يجدر التنويه إلى أن تجلب النظرة الدونية للعب باعتباره قيمة، لا تعنى التصريح بالمهاجمة أو التضاد بلا أساس منهجى لمن يختلف مع مفاهيم للعب / الفن،



«التقنين» وما يستتبعه ذلك من «قولته» نكتلّف مع إبداعيه التجديد الفني . وهذا -  
ولأسباب طرح النصور النظرى للعرضية حول هذا «التقنين» - نجدنا مضطرين لرصد  
الحفظ بالتطبيق على أوسع شريحة فى الفن مطلوب للتمرد فنيا على تعارفاتها  
النظرية ، التى ينطبق عليها ما أسماه أرنولد هاوزر «تقنين الإنتاج بالجملة» ، والتى  
تستهدف رواج الاستهلاك الجماهيرى ، وقد أشير إلى أن ثمة عاملين أساسيين  
يمتدحان من مقومات الإنتاج بالجملة (١٣١) فى الصناعة : أولهما إنتاج قطع عيار  
مقننة ، وثانيهما إمكان تجميع هذه القطع دون جهد كبير نسبيا . وهذه هى الطريقة  
التي تتبع أيضا ، مع بعض التعديلات ، فى الإنتاج بالجملة فى محيط الفن . هذا  
بينما أن الأعمال الفنية ليست إنتاجا بالجملة فى محيط الفن . هذا بينما أن الأعمال  
الفنية ليست إنتاجا صناعيا ، بعكس غالبية المنتجات التي تتميز بأنها تصنع كميات  
بقدر الامكان حتى تناع لأكثر عدد من المستهلكين. (١٣٢).

ومن هذه الزلوية بعينها ، لابد كذلك أن ينشأ التطبيق والتفسير للسيدما / اللعبة /  
التقنين ، على أنه مفهوم الإنتاج بالجملة ، حتى يسمى نيكولاس راى ، «الأفلام بأنها  
(أكبر وألمن قطار كهربائى مصغر يمكن أن يعطى لأى شخص كي يلعب به)  
ولكن (١٣٣) حين يجر هذا القطار من حلقه بضعة ملايين من الجلبهات هى ثمن  
لأسهم المساهمين ، وحين يكون مصير الشركة مرتبطا بالركوب فيه ، فأى مخرج  
يجرأ يا ترى على المخاطرة بإخراجه من السكة بمغامرته بالخط أو بحرق هذا  
النموذج من نماذج العرفية للمربعة غير المدفذة بخية الانجاء نحو مناطق أصعب  
وأكثر خطورة من مناطق المخاطرة الحلاقة ٢٠٠٠ وهكذا ، فإن القواعد التي ينبغي أن  
يتم إنتاج الفن الجماهيرى وفقا لها ، إنما هى قواعد صارمة جامدة لائنيس (١٣٤) أن  
هناك طائفة من الاتجاهات المبتدلة المطروقة التي ثبتت شعبيتها بالفعل ولقيت رواجا  
بين الجماهير ، ومن ثم فقد ضمن اتباعها نجاح أية رواية أو فيلم أو أغنية راقصة .  
لأن «الجمهور» ضمن لعبة (التكرار وإعادة الإنتاج) المطلوبة ، بات غير قادر على  
استيعاب خروج نجمه المفصل عن أنواره المعتادة. (١٣٥) . وهى واحدة من مقولات  
أساسية فى بحث هام لإبراهيم العريس (سوف يتم للعرض له) ، وهو ما يختتمه

بقوله: «نعتقد أن لعب هذه اللعبة حتى نهايتها»<sup>(١٣٦)</sup> هو المحصر الأساسي الذي يجعل السبيل للجمهورية ممكنة ، وناجحة في الوقت نفسه ، ومن بعد هذا المحصر الأساسي العاشر تتوزع العناصر الأخرى ، تتوزع في لعبة واحدة ذات أدوار عديدة : لعبة تقوم في إعادة إنتاج نفس السبيل ونفس الفيلم ، لكن لن ترقح إلا إلى ما نعرفه مسبقا ، ونريد مشاهدته من جديد..»

مع ذلك - وهذا هو المهم - فن يبرز ثمة تناقض بين المنطق / الهدف الذي تبنى عليه الفرضية هنا ، وبين من يدينون الفن / اللعبة ، من منطلق حمن الدية ، خاصة فيما اعتبره - مثلا - المخرج نيل المالح ، ألعاب دراسية، حيث «لعبة التحكم في الجمهور عن طريق فرضاء»<sup>(١٣٧)</sup> حاجات مشروطة سبق تقديرها ووضعها ضمن معادلات الفعل ورد الفعل، وهو ذات ما يشرحه تاركوفسكي خلال مهاجمته للمونتاجيين عامة وأيزنشتاين خاصة ، إذ يرى تاركوفسكي أن ، سيما - للمنتاج تقدم للمخرج ألغازا وأصبيات (أي ألعاب) ترغمه على حل الرموز والتفخذ في الاستعارات<sup>(١٣٨)</sup> ، مستعينة بجمالية المشاهد الذهنية . وبما للأسف فإن لكل من هذه الألغاز حلا جاهزا ومصاننا بدقة . ذلك أن هذه الألعاب - بناء على تقديرنا - وامن وجهة نظر مضامينها - وأساليب معالجتها ، يمكن تصنيفها إلى ثلاثة أو أربعة أنواع رئيسية<sup>(١٣٩)</sup> لا تخرج عنها بحال . وبما يدفع الكاتب المسرحي على سالم للسخرية من نمطية هذا التقنين بطولان «كيف تصبح مؤلفا ردينا وناجحا في ٢٤ ساعة، فبقدم توليفنا مصطلحا سهلا وكأنه»<sup>(١٤٠)</sup> «شرك القاري» تطبيقيا في إمكانية ابتداع هذه التوليفة عبر ملخص لسلم يصفه بأنه «عاطفي، ومحتونه «تساليك الحب» ، ليكون من شأن ملخص الساهر كشف إمكانات الإبداع العرفي في إنشاء مثل هذه التركيب ، ومثلما ينصح سديان قارئه في الهامش<sup>(١٤١)</sup> «بقراءة صيغة شو التركيبية للمسرحية (المعركة الصلح) في مقدمته لـ : ثلاث مسرحيات لبريخ .. Three Plays by Brecht» فهو يقول إن (موقف شخص يرى أدلته الظروف بجرمة هو موقف يمكن الاعتماد عليه دائما ، وإذا كان الشخص امرأة ، فيجب أن ندان بارتكاب الزنى ، الخ...) ، حيث لا تعدو هذه التركيب كونها «ألعاب مصنفة في أنواع محصورة طبقا للأثر الدراسي لكل منها .

ومثلما يستطرد المائع فإن هذه الأنواع يتم تناولها<sup>(١١٧)</sup> وتكرارها وكأنها طقوس دينية ليس لها شواذ ، بل هي في نظر المنتج الوصفة للكلمة والذهانية المعبرة عن حقائق الحياة التي يتأثر بها الناس وتسلو دموعهم أو يتألمون لها ويضمكون معها على مختلف صروفهم، وحيث يحدث أن «يذهب المشاهدون إلى السينما»<sup>(١١٨)</sup> غالبا لا لمشاهدوا بلما (نظاما واحدا) ولكن لمشاهدوا أحد أفلام القرب للوم ميكن (أجزاء من نص أكبر يشتمل على الكثير من الأنظمة المفردة) . ، وذلك بالتعبير السيمويطيقي ، الذي يبدو تعظيلا من وجهتها لذات ما يعطيه تعبيرا «الإنجاز بالجملة» عند أرنولد هارور ، أي ذات ما يصبح نهجا ، بينما يثبت كذلك وكما يجعل المائع : «في الاعادة والتكرار والتقليدية» ، وعدم السماح بظهور الإنتاج الإبداعي<sup>(١١٩)</sup> ، والتسجين في مصنع التسلية والتعب الدرامية ذات الواقع الذي لم يعد واقعا أبدا ، كل هذا يصل بنا إلى عنصر النسخ الذي يعرفه كريشنا مورتى بقوله : إن واحدا من الأسباب الرئيسية لإنحطاط مجتمع ما هو النسخ الذي هو عبادة للسلطة ، وهو ذات ما يمكن أن يتأكد عند التسليم بما ينتهي إليه جان بياجيه من أن «الألعاب المنظمة هي أنظمة اجتماعية»<sup>(١٢٠)</sup> من حيث ثباتها خلال انتقالها من جيل إلى جيل ومن حيث كونها مستقلة عن لراة الأفراد الذين ينفقونها ، بينما «أى الشعور الأصيل ، كان يمكن أن يعنى تفكيرا مركزا أكثر ، وغلبا أو تعظيلا من الكليشات»<sup>(١٢١)</sup> والافتلال من ألية النموذج المطروح .

من هنا يجب تسجيل موقف البحث مع هذه التحليلات وما تخلص إليه من استنتاجات ، ولكن لأنها الاستنتاجات نفسها التي جعل هدف البحث على تفويض ما نرصده من جمودية وكليشات الإنتاج بالجملة ، لذلك فإن لجزء ذات البحث إلى فرضية مرتبها نوع من الربط بين الفن واللعب - خاصة في عنصر التقنين لديهما . لابد أنه أمر يثير الالتباس ، مما استلزم ضرورة إيراد هذا التحفظ مسبقا ، وهو تحفظ «على» الفرضية يمكن توضيحه حال التذكير بأن المطلوب من إثبات هذه الفرضية (التحليلية) هو «مدى إمكان» ممارسة التقنين في الفن ، وليس معيا أو استهدافا لتقييد تقنين سائد في الفن ، وهو ما سوف يتضح لدى وصول البحث إلى مبدئية : (الإبداع بقانون إبداع التقنين) ، أي بما هو العكس تماما من تمهيد الإنتاج ، بالجملة عبر قانون

تدببت للتقنيين ومن ثم فقد لزم التحفظ على الفرضية طالما أن ثمة إتفاقا مع من يشخصون أمراض الإنتاج بالجملة في الفن بإعتبارها ممارسة لألعاب مكررة . . إن هدف البحث على العكس من ذلك تماما ، ولكنه كذلك لا ينكر أن اللعبة موجودة في العمل الفني / الفيلم السينمائي ، ولكن هذا الفيلم ليس كلعبة ، وما نستهدفه هو ألا يكون ذلك الفيلم هو دائما نفس اللعبة ، وبما يدفعنا إلى ضرورة التوضيح - على سبيل المثال - ازاء موقف تنظيري هام جاء في التحليل القيم الذي قدمه إبراهيم العريس في بحث آليات تلقى الفيلم الجماهيري ، فما أن نجده قد انتهى إلى السبب الذي يدفع بجمهور الفيلم إلى فيلم متماثل مع الفيلم السابق ، حتى يشير إليه باعتباره الشعور الحادث واللامحسوس . وهو «الشرط الأول الذي يشد المتفرج إلى صالة السينما»<sup>(١٧)</sup> . أنه شعور مركب ، شعور إنساني عميق في نهاية الأمر : شعور بطلب من السينما أن تكون مختلفة كل الاختلاف دون أن تختلف في شيء عن السينما التي سبقناها والتي سنبناها .. إنها لعبة عقلية في نهاية الأمر ، وقد يبدو ذلك - للوهلة الأولى - منطبقا على نوعية اللعبة / السينما التي يصب عليها البحث تركيزه هنا ، وذلك بناء على ما يشرحه العريس نفسه حيث ، يختلف الفيلم عن الفيلم الآخر في الطريقة التي يؤكد عبرها المخرج على تماثل الفيلم مع الفيلم الآخر<sup>(١٨)</sup> ، فضلا بتشابه فيلمان لعدد للعالم حافظ في المناخ العام ، وفي مسيرة حكاية المرام وفي الأغنيات وموقع الأغنيات ، بل وفي الحوارات التي تقوم بين اللجم والسيد ، والبطلة وسيدتها ، لكن الاختلاف يكون في الطريقة التي يتمكن بها المخرج من أن يقدم هذا التماثل ويؤكد عليه : أي في الدلولف الذي يدع حين المتفرج لحلقه في المميز المكاني الذي يفصل العين عن الشاشة . في الاعتماد المسبق لدى المتفرج لتوقع نهاية مختلفة ، لا تختلف كلياً عن النهاية التي يتوقعها الكلام على ٩ .

هذا وحيث للتعليم بما يرصده العريس تحليلا ، يجدر التأكيد على أنه بدبت ما يذهب إليه البحث هنا من حيث للتلق / اللعبة ، أما كونها اللعبة التي ينطبق عليها ما أسميناه مع هاررر ، الإنتاج بالجملة ، فهو ما يصبح محلا لانتقادنا بالتأكيد . مثل العريس . خاصة وقد سبق أن فرق للبحث بين نسق اللعب والعن حيث «في كل الفن

لعب، ولكن ليس كل الفن لعبه ومن ثم فقد كان «الخطاب / رؤية الفنان» فارقاً أساسياً بين الصنفين ، ومع ذلك فقد سبق للتنبيه بالحفظ على ما قد يؤدي إلى ذات الاستفادة التي يوجهها العريس - مثلاً - أي بالحفظ على ذلك لمعين البحث عن المبدئية التي تمكن من تحطى هذا استهدافاً للتجديد التجريبي ، وأما القول بأنه : «ربما هو أقل عبثية من ذلك للشعور الذي يعطى متفرج التلفزيون وهو يشاهد فيلماً مأساوياً سبق له أن شاهده ألف مرة (١٤٩) . ثم هاهو في لحظة من اللحظات يأمل في أن تبدل النهاية بمعجزة من المعجزات» فإنه قول يطرح القضية بشكل يدبر التساؤل حول ما إذا كانت إعادة الاستماع إلى سمفونيات بيتهوفن ألف مرة هي نوع من العبثية ؟ .. ومن ثم فهو ما ينطبق على إعادة المشاهدة لروائع السينما التي سيشهد بها العريس نفسه (مثلاً ولا خلاف) . الأمر الذي يذهبنا إلى أن هذا التساؤل يجب أن ينصب بحثاً عن العنصر الجاذب للمشاهدة في كلنا المالحين (الأفلام الجديدة ، وتلك المندجة بالجملة) ، لا أن تكون صيغة التساؤل نفسها دليلاً على الإنتاج بالجملة ، حتى لا يصبح كل الفن مشروحاً عبر أعمال القول بهذه العبثية ، ولكنه أيضاً ما يستلزم معارضة التذكرة بأن مع عتباء ليس اللعب بنظرة دورية كما ترسخت في الأذهان ، ولكنها اللعبة الصامبة / الفن الذي لا تقوم في إعادة إنتاج نفس السينما ونفس الفيلم ، ورغم ثبوت إمكانية التفتين فيها ، إذا مؤقداً وعلى سبيل المثال ، يمكن أن يتساءل: هل نتوقف ممارسة لعبة التلقى على توفر ممارسة ألعاب التأثير الدرامي ؟

إن مثل هذا التساؤل ، هو ما يمكن أن نجد الإجابة عليه في نموذج يبدو مفقوداً اللعبة لانفجاده تلك المؤثرات الدرامية ، ومع ذلك سونطبق عليه مفهوم التلقى / اللعبة . فحول انفجاده هذه المؤثرات ، ويصدد نقده التحليلي المسرحية صلاح عهد الصبور عن مأساة العلاج ، ما أن يعرض بهاء طاهر لها ، حتى يشير إلى أنه «من الواضح تماماً أن هذه ليست (حبكة) مشوقة يمكن أن يستغرق أي جمهور (١٥٠) في تتبعها .. فليس ثمة شيء (يحدث) ، هنا بينما يستطرد مباشرة في شرح هذا الذي لا يحدث : «نحاك مزامرة (بالغة الواضحة) للإيقاع بالعلاج لأن آراءه الثورية تخلق حكام بغداد . ويحذر أحد تلاميذ العلاج أسنانه من هذه المزامرة . لكن للعلاج رفض الهرب . ونتمد المزامرة فيقبض على العلاج بدهمة الزندقة ويساق للسجون ثم يحاكم أمام قاض متحيز

يدينه بمعرفة جمهور منجورين ويحكم بوضعه وصحة نصه في ما هو جاد من نصه، بل وما يعود بنا إلى السبب في طرح نموذج لعبة اغتيال ديحول، حيث يستلزم بهاء طاهر يؤكد ألا شيء يحدث نظرا لمعرفة الجمهور مقدما بالنهاية، إذ يقول: «هل أن الكاتب (عبد الصبور) يحرم المتفرج حتى من هذه اللعبة البسيطة»<sup>(١٥١)</sup> حين يمرض له العلاج في مقدمة المسرحية مصلوبا ومقتولا. ويمكن القصة القصيرة كلها سلفا في هذه المقدمة.. ومن ثم يأتي تعقيب بهاء طاهر على هذا الرصد الهام: «أي المواقف يريد من المتفرج أن يتجاوز هذه اللعبة البسيطة تماما لأنه يريد منه أن يشارك في (تجربة شعرية) حقيقية». <sup>(١٥٢)</sup> تجربة تخلق عالم شعري على المسرح، دهائمه هي العلامات الشعرية التي نسميها بال شخصيات والتوقعات الشعرية التي نسميها بالمواقف، والمهم هنا في ذلك، هو أنه حتى هذه المشاركة في التجربة الشعرية، إنما هي ضمن التقى / اللعبة، ذلك أنه إذا كان «يكفى أن تؤدي الشخصيات والمواقف دورها لجلاء التجربة الأساسية ذات الجوانب الفنية الممتدة». وعلى كفاءة الشعر والصياغة الشعرية للعمل بدورف إمكان المحافظة على حالة المشاركة الدائمة التي تفرضها هذه التجربة المتوترة باستمرار، فإن هذه المشاركة، في ذاتها، وحال الاقرار بتوافرها، إنما تعني وحدها أننا ازاء تقى / لعبة طالما أنها المشاركة التي تجمع بين تقى اللعب والفن، وفي إطار اتفاق العقد العرفي المسبق، على كونه الفن (مثلما هو في حالة اللعب)، وأنه ليس الواقع، ولا أدل على ذلك من اقرار بهاء طاهر نفسه باعتبار أن تجربة المسرحية الشعرية عموما تتطلب من المتفرج مشاركة كاملة وواعية في بناء العالم الفكري للمرحية<sup>(١٥٣)</sup>، وأقرب شيء لذلك هو أن نقامر بالقول بأن المسرحية الشعرية الحق هي مسرحية ذهنية صرفة، حتى أن نحذر مما يرتبط بمصطلح (المسرحية الذهنية) باعتبارها مجرد حوار واع حول القضايا الاجتماعية والفلسفية. فليس هذا هو الطابع الذهني للمسرحية الشعرية التي ينسج عالمها الفكري من معاشة تجربة روحية عميقة على المسرح. فالأفكار تلعب من صقل هذه التجربة ومتابعة نموها من خلال التقابل والتباين (وليس الصراع بالضرورة) ومن خلال الاحتكام والتأزم. وكل ما يؤدي إلى معاشة هذه التجربة هو في صميم المسرحية الشعرية وكل ما حدا ذلك هو انعام عليها. أي أن هذه المسرحية

لا ينبغي أن تشغل نفسها بما تشغل به المسرحية اللغوية من رسم الشخصية في أبعادها المختلفة وتعيد الحدث والعقد الثانوية... الخ.

وبالقياس فإنه لو لا توفر للتمكن من «اللعبة» في دفع البنية الدرامية وتعاملها مع الجمهور عبر جوهري أساسه «اللعب» لما تمكنت للدراما الحديثة في كل عروضها المسرحية والسينمائية والتلفزيونية من تحقيق بطلها المعاصر، أو جوها النفسى فى دراما المزاج النفسى.. الخ، إذ كما يذكر ستديان «فالصعوبة الفنية في تصوير العنصر تصويرا مسرحيا دون أضجار المتفرجين»<sup>(١٥٤)</sup>، في رسم الخرق دون جعل المسرحية عملا أخرق، لقد جابهت هذه المهمة مؤلفي بيرجنت والتغال فانبا وبيث هاتيريك وصق أنت والمحرث والنجوم وفي انتظار جودر، وعندما يستطرد ستديان معلقا بأن «ببانا كاملا عن نجاحهم، أو نجاحهم الجزئى، سيكون بحاجة للجوء إلى شهادة الكثير من المتفرجين عبر ستين كثيرة وسيكون دراسة قائمة بذاتها». فإن ستديان محق ولا شك، إذا ما نظرنا إلى ذلك من منظور تحقق التقى / اللعبة، ولكن دون أن يبنى ذلك نهائيا. لندرسا. من الانداج بالجملة الذى سبهم البحث عن المبدئية التى تتخطاه.

### تجديد التقنيين فى الإبداع السينمائى:

إذا ما خلاصنا إلى إمكانية تحقيق التقنيين فى الفن، فإنه فى حالة الإبداع التجديدى، يصبح التقنيين مشروطا بعدم اعتباره كل الفن، ولا هو بداته العملية الإبداعية فى العمل الفنى، وإنما فقط هو أداة للإبداع، بما يعنى أنه مجرد العنصر الذى يمكن أن ينحصر فيما يعبر الجوانب الشكلية «وفى الشعر، على سبيل المثال»<sup>(١٥٥)</sup> من الممكن ملاحظة نظام جديد للوزن، أو طريقة جديدة فى التقفية، ومن السهل رؤية ذلك، أن بالإمكان اختراع عناصر بسيطة فى النظم بسهولة. أو أن بإمكان المرء، بعد دراسة العناصر المنبثقة لمثل هذه الابتكارات فى عمل الكتاب العظام، أن يستطرها، يعزها ويجعلها أساسا للنظم الشعرية. هذا ورغم أن تلك «الابتكارات الخارجية»<sup>(١٥٦)</sup> يمكن أن يستخدمها الكتاب العظام، أميلنا، ولكن كواحدة من الوسائل الكثيرة لإنجاز مهمات أكثر أهمية.. إذ أن «ما هو أكثر أهمية.. أن العبقرى بفكر، يؤلف، بطور فكري

ideas (١٥٧) ويغمر الجوهر الأخلاقي للحياة في طريقة جديدة ، وبإختصار فإن الإبداع لا يترقب عند مجرد التقنيين رغم حاجته ومبرورته .

فإننا ما قيل بالترتيب على ذلك أن «المحاولات التي قُلت بمصر أشكلها» (١٥٨) ، إنما نهضت في تأكيد جوانب الصنعة ، والشهارة ، وتداولها، بحيث نهدو نهضة منطقية صحيحة ، لا يصح الاستمرار بأنه «ليس لهذا صلة ماسة بأوجهية ، بالنسبة للفن» ، فهو الاستمرار الذي يدخل في نطاق بحث للفرضية المطروحة هنا، وحيث يكون الأكثر صحة في هذه الحالة هو مقولة د. مجبوس نصه : (١٥٩) «والعن حينما يكون إبداعا ، يتطلب صنعة لها سماتها الفردية ، ولكن إذا كان تقليدا ، التزم فيه بصنعة مقلدة ميتة لا دور لشخصية الفنان في إبرازها ..»

(أ) اختبار : لعبة كسر قواعد اللعبة (كسر قانون الخط الوهمي بإبداعية الإخراج السينمائي) .

ترتبا على ما سبق ، فإن التجديد التجريبي ، لابد أنه يعنى كسرا لتقنين سابق ، بما هو إبداع لجديد ، ولكنه كذلك إبداع لتقنين جديد يضم بذاتية الفنان المبدع لهذا التجديد إزاء ما سبقه من تقنين ، ومن ثم تغدو عملية التجديد / الكسر هذه : لعبة جديدة ، طالما أنها قد احتوت تقنيا جديدا ضمن إطار خطاب، يحمله إلى نسق العمل الفني / الفيلم .

ويمكن إجراء اختبار تطبيقي بهدف التحليل على ما يمكن اعتباره «لعبة كسر قواعد اللعبة» ، عبر محاولة الإبداع الفلمي بكسر الخط الوهمي، وهو الذي يبرز على قمة الأبجديات التي تدخل في نطاق «القواعد الأخرومية» ، حيث يتعرض المخرج السينمائي أثناء عملية إبداعه لتقطيع لقطات أي مشهد من المشاهد السينمائية إلى تزمينات القاعدة المعقدة والبسيطة في آن واحد والمعروفة بـ (الخط الوهمي) الذي سوف يحصر اختياره لزوايا اللقطات في مكان أحداث المشهد بحيث لا تتعدى مواقع زوايا الكاميرا هذا الخط الذي ينشئه المخرج في ذهنه بشكل وهمي مفترض ، بناء على علاقات الاتجاهات المكانية والجغرافية بين مواضع الأجسام والأشكال التي نقلتها



القاعدة (الخط الوهمي) هي المحافظة على جغرافية مواقع الأجسام والأشخاص بالنسبة للمتفرج ، أي من حيث ما هو يمين سوف يبقى دائما في اليمين ، وما هو يسار سوف يبقى كذلك ، مهما تنقلت التقطيعات السينمائية بزوايا الكاميرا ، إضافة إلى عدم إريك المتفرج بتغير الخلفية من لقطة إلى التالية إذا ما أخطأ المتفرج وانتقل بالراوية فجأة إلى الجهة المقابلة المصادة تمام. أي فيما هو تخط للخط الوهمي (١١١) ، بما يكون من شأنه إثارة انطباع مريب لدى المتفرج بأن انتقالا في المكان قد حدث، بينما الأمر لا يعدو- في حالة هذا الخطأ- مجرد انتقال بالقطع للراوية إلى جهة تخطي الخط الوهمي .

إن ماذا لو استك السدح تفكيرا إبداعيا يقوم على كسر هذه القاعدة ، رغم أن وظيفتها الواضحة في التسلسل واتساق جغرافية المكان أمام المتفرج ؟ أما الإجابة فهي موضوع الاختبار ، وهي هدفنا المرحلي هنا .

ف طالما أن الاختبار قد أصبح منصبا على الأداة السينمائية من ناحية . وأن ثمة تحفظا مسبقا سبق التنويه منه حول أن التقنيين طريق الإنتاج بالجملة بما يتنافى مع إبداعية الفن الجديد، لذلك فإن الاختبار الدالي سيكون منصبا على «تظهير كسر التقنيين، أي بما يدخل في إطار التصميم / التخطيط» الذي يعنى :

١- من أحد وجوه إمكانية النظرية المسبقة على الإبداع من حيث ضمنية احتواء التخطيط لمعصر التقنيين الذي ثبتت إمكانية تحققه .

٢- ومن أحد وجوه كذلك - والترتيب على الوجه السابق - هو إمكانية إبداع الجديد خروجاً على إطار الإنتاج بالجملة .

ولعل أبسط موضوعات التقنيين السينمائي ، وأهمها في آن واحد، والتي يمكن تطبيق هذا الاختبار عليها ، هو قانون «الخط الوهمي» في الإخراج السينمائي ، والذي يمكن طرح صياغة الموقف الدالي كنموذج لكسر قاعدته التقنية ، خدمة التصميم / التخطيط نظري مسبق . ومن شأن تحليله إثبات مقدمة هذا الاختبار ، وفيما يلي نص الموقف / المشاهد المأخوذة عن سوناريو فيلم «عشاق المفكرات» للباحث .

## المشهد الهاملي في عتاق الفلنكات

### موجز شهيدى للمشهد :

كان بحب العطف دون أن يدري لذلك سببا .. وهو كذلك بحب الحياة ويطلع لأن يرشف منها بلهم .. وقد عاش وحيد بين زملائه القاتلين في مرحلة إعادة البناء العسكرى (بعد ١٩٦٧) ، فكان قمة في الكفاءة القتالية ، بل وخلال فترات ما سمي بالاسلم واللاحرب تأكدت في داخله رغبات العنف المكثوم ، والذي بات هنا مكتوما محملا بالرغبة في الانتقام فيما عاشه خلال غارات الصق .

وخلال هذه الغارات أيضا عاش لحظات الموت .. لقد رأى الموت بعينه يهدده .. فركب حصان الزيف الجامح .. وهرب إلى الحياة بكل إرادته .. فراح يحاول التهام الحياة .. ولكنه خلال ذلك بفاجأ بعجزه .. لقد عجز عن أن يعيش لحظة الجنس التي بالث مهرية ، ملما تركزت فيها أزمة عجزه هنا . فظل يعاني من العجز والارتباك في جهازه العصبي بتأثير تهديدات الموت الذي لاحقه في كل لحظة ، بدما من تهديدات غارات الصق على المدنيين وهو بينهم هارب من الميدان ، واندهاء بتهديدات الحرب العارية واحتمالات التدمير الشامل والمواقف المعلمية المنذرة بالخطر في كل لحظة وفي كل بقعة من العالم .. فقد اكتشف وحيد أن هروبه من ممارسه العطف لم يكن حلا ولا تحقيقا لرغبته في الحياة ، إذ مازال الموت يطارد حتى في عقر داره المدني .

والشاهد محل الاختيار هو ذلك الذي يجسد الفقرة الزائدة بملخص القصة السيمائية ونصها :- ومع عجز الطبيب عن علاجه .. وفي قمة أزمة .. لم يجد مبيلا إلى الحل إلا الوهي بمشكلته .. حيث اقتنع بحقيقة هامة ، وهي أنه للخلاص من العنف الذي يهدد حياة البشر بالصوت .. فإن ثمة قانونا : العطف .. هو طريق الخلاص من العنف ...

وفيما يلي نص الصياغة السيمائية على هيئة سيناريو بالحوار ، وما يشير إلى إمكانية (بل وضرورة) الوعي النظري المنضمين في الحل السيمائي نفسه . أثناء صياغته . للتعبير عن لحظة تنضم بالهاملية (إنجاز التعبير) التي تمر بها

الشخصية ، والذي جاء كسر الخط الرهصي نفسه ليكون الحل في التعبير عنها كما  
يتضح مما يلي :

### المشهد ( )

- قطع إلى وحيد وهو يعيش لحظة تفكير  
وتأمل هامشية حول مسألة الحنف الذي  
يلدق حياته .

- (ويستخدم التقديم في المشهد كسر  
الخط الرهصي، في زوايا تصويره  
بحيث يبدو بين كل لحظة والدالية وكأنه  
يحدث نفسه أمثلا بصور في لحظة  
بروفيل موجهها نظره ناحية يسار الكادر  
وهو يتأمل متحدثا إلى نفسه .. فإذا ما  
قطعا اللقطة للسمع رده على نفسه  
بصور من الزاوية المعاكسة يحدث  
يصبح بروفيل موجهها نظره ناحية يمين  
الكادر أي عكس اللقطة السابقة بحيث  
يبدو كما لو أنه شخص آخر بالرغم من  
أنه هو وحيد نفسه . بل ولم يتحرك من  
مكانه .. وبالتالي يبدو حوار في التفكير  
بينه وبين نفسه .. كما لو أنه حوار بين  
وحيد رقم واحد .. ووحيد رقم اثنين ..  
وهكذا يتوالى حوار التأمل حول مسألة  
الحنف).

- فبدأ وحيد بلحظة تأمل هامشية: .. الحنف على من ؟ ومن أجل من ؟ ..

تلك هي المشكلة...

أكون أولاً أكون...

ليست مشكلة.. بل كانت مشكلة..

المشكلة مشكلة للطف.. فالظالم يفرض

الطف ليطلم..

أيضا.. المظلوم يرد بالطف ليسترد

حقه..

نعم؟... ماذا قلت؟..

أقول.. المارق يفرض العنف لينهب

والمنهوب أيضا يرد بالطف ليسترد

حقه..

آه.. فعلا.. المستغل يفرض العنف

ليقتهر.. والمقهور أيضا يرد بالطف

ليتهرر.. ذلك هو مفتاح الحقيقة

.. كلا الطرفين يستخدم العنف..

حقا.. فكل فعل رد فعل.. ولذا كان

الفعل عتفا.. فإن رد الفعل عتف..

انن.. لنقضي على العنف.. هل

نقضي على الفعل أم رد الفعل؟

.. مسألة منطقية بسيطة..

لا بد أن يقضي أصحاب رد الفعل على

أصحاب الفعل بعتف شديد حتى

يستأصل العنف من جذوره ومن أصل

فطرته.. تلك هي المسألة.. اللطف هو

طريق الخلاص من العنف.. اللطف هو

.. هيأني رد وحيد الثاني وكأنه يصيح له

.. فإرد بحسم:

.. لمضطر منه:

.. فاستفسر وكأنه تلبه إلى حقيقة غابت

عنه...

.. فعملي لحظة شروء في التفكير.

.. فوصحك وحيد الثاني مؤكدا في ثقة.

.. فيؤمن الأول على كلامه.

.. فحلان وحيد في صيغة قرار.

## طريق الخلاص من العطف..

- العطف هو طريق الخلاص من العطف..  
(كما يبدأ صوت الطلقات في الظهور  
تدريجياً مع استمرار تردد جملته  
الطلة)

- ويمرر لحظة تليق بالكلمات التي بدأت  
تتردد في أذنه كأنها لحظة الانتصار..

- ويظل يتجول في أرجاء الصالة في  
هيبوبة وصوت الكلمات مع صوت  
الطلقات يترددان في أذنه وكأنه  
يسمعهما بقلبه.. والانفعال على وجهه  
يتزايد تدريجياً كما تلمسه في حركة  
يديه التي تتدرج من النعومة القامة في  
لسن الأشياء حتى يجد نفسه وقد أراح  
في عطف شديد بكل ما على إحدى  
الترابيزات من كسور وهز يصرخ..

- وحيد: العطف هو طريق الخلاص من  
العطف..

- فيتجسد مكانه في ابتسام مذهول يتأمل  
الأشياء فتتزايد الابتسام على وجهه..  
ومن ثم يجد نفسه في نشوة متراصة  
وقد ولي وجهه ناحية الجهة الأخرى  
بطيخ تكسرها في كسوراتها.

- وحيد: العطف هو طريق الخلاص من  
العطف..

- ويطيح في هبوطية جنونية يكسر كل  
ما حوله وكأنه في لحظة فراغ انفجالي  
لكل ما هو مكبوت..

- لقد تحول فجأة إلى وحش كاسر..  
- حتى يصل إلى لحظة الاجهاد وهو  
يلهث ضامًا ولكن في نشوة وعصاة  
مبهرقان في شرود ولا يملك الا أن  
يلتزم في احياء شديد وقد استند  
بذراعيه إلى التريجة المحطمة..  
ويقع نظره على يديه التي أصابها  
بعض المروح فيرفصها أمام عيونه  
بتأملها في لحظة تكاد تكون وكأنه قد  
تنبه إلى شيء..

- دم ..

- (تظن في أذنيه أصوات التكسير) ..

- فينظر في تأمل ونشوة ..

- ثم يبدأ مونتاچ متواز في القطع ما بين  
وجهه في لحظات تأمله ونشوته وبين  
لقطات بالتصوير البطيء للأشياء التي  
كان يكسرها..

- (بينما يظهر بالتدريج مع أصـ  
التكسير أصوات انفجارات وملا  
مدافع.... الخ)

- ويتدرج هذا المونتاچ المتوازي في  
تصغيرة بلقطات ذكراء من الفخارات  
التي سبق أن رأينا فيها.. مع لقطات  
تكسير الأكسوار.. مع لقطات لمختلف  
حروب المقاومة.. مع لقطات وجهه  
المتأمل المنتفضي تتخلل هذا المونتاچ  
المتوازي في كريشيدو متزايد  
للمرعة.. حيث تبدأ الانسجمة في

الارتسام على وجهه لكثر فاحتر .. حتى  
لحظة الضحك الشديد ..

- وفي لحظة ضحكة الشديد .. تكون  
نظراته قد بدأت تهول في كل ما تكسر  
مركزة على لقطات الطبيعة الصامدة  
للسمائل العارية المنكسرة .. والصور  
مونتاج متواز مع لقطات وجهه  
العارية .. وكلها أيضا في مرتاج متواز  
مع لقطات وجهه الضاحك مفهفها ..  
.. (تطلق فجأة المونيفة الأوركستراالية) ..  
وفي قمة هذا الكريشندو:

- وفي لحظة انطلاق المونيفة الموسيقية  
إذا به يتجسد مكانه منهلولا فرحا  
كالطفل وكأنه أحس بشئ جديد .. لقد  
أحس مع انطلاق الموسيقى بشئ منع  
يسرى في جسده .. وفرحة الدنيا لانكاد  
نسمه .. على ينطلق كطفل مسجون  
خارجا من باب الشقة .

## قطع

المشهد ( )

- .. قطع إليه بنفس الاحساس وهو يدهم  
عيادة الدكتور الذي سبق أن ذهب إليه  
.. حيث يفاجأ به الدكتور في هذه  
الحالة .. فيبتسم الدكتور فرحا .. أما  
وحيد وهو لاهث لايمك إلا أن يصرخ

في لحظة فرحة الطفولي وكأنه مجنون: وحيد : أنا خفيت ..

الدكتور : جريت ؟.

وحيد : لا ..

الدكتور : لعل أية ؟.

وحيد : فهمت وارتحت ..

الدكتور : فهمت أية ؟..

وحيد : العطف هو طريق العلاس من  
الصف

وحيد : طبعاً مش فاهم .. لو أنت بقي

أصبحت بالمعجز بعد كده بالدكتور ..

نعالالى وأنا اللي هاداريك .. عن أُنذك

هاجرب..

- فيصبح بشكل مسرحي طفولي

فيصط الدكتور شغلته في عدم فهم

- فيصحك وحيد

- ثم يخرج منطلقاً .. والدكتور يصعب

في إلتصام ثم ينادى التمرجى:

اللى بعده ..

## - قطع -

### استطراد التفكير النظري حول صياغة المشهد الهامليتي

وبما هو المصاحبة النظرية للحل السينمائي ، فإنه على المستوى الداني ربما ذكرنا هذا الموقف - والربط هنا لأسباب الشرح والتوضيح - بموقف بريخت كما بشرحه رونالدجرای : «وقد راجعه نهديد النازية»<sup>(١١)</sup> - قد صمم على تهويل صواقفه المسالمة ليقيم قضية مشتركة مع هؤلاء الذين عقدوا العزم على ملاقاته بالقوة...»

وهديث جرای عن بريخت هذا منسوب على مسرحيته : «الأجراء» ، و«ذلك الذي قال نعم» حيث «تعطى هاتان المسرحيتان إنطباعاً بأن بريخت قد وطد للمرم<sup>(١٢)</sup> على أن يقطع نفسه بالقوة بقبول فكرة الحاجة إلى إسعاف المنفذ».

ورغم لجوئنا إلى مثل هذا التشبيه للتوضيح عبر مقولات جرای التحليلية ، إلا أننا لا نفوننا التحفظ على التشابه ، فإن ما اعتبره جرای انقاعاً للنفس بالقوة ، كان يتمثل



لدينا اتصالا بالحدث والاعراض مع النفس ، وهذا الجدل هو الذى يؤدي إلى فكرة الحاجة إلى استعمال العطف ، وليس إيجابار النفس على قبول الفكره هو الذى يفرد إليها ، ومن هنا كانت صفة الهامكية من حيث التأمل هي مشهدها ولحظتنا سينماتيا .

ولا بد هنا من التفرقة بين التأمل فى المسرح الأرسطى أو التقليدى عندما يتحدث الممثل مع نفسه فى مونولوج وبينه فى المسرح السينمى (١٦٣) ، لأن التأمل هناك ليس إلا لحظة يعود فيها البطل إلى نفسه ليستجمع قواه أو يستريح قبل الدخول فى صراع جديد . أنه تأمل لا يخرج به عن مسار الحدث ، لأنه خيط داخل فى نسج هذا الحدث وقرى كبير بين موقفه وموقف الراوى أو المتحدث والمطلق فى الدراما السينمائية ، فتلامته أو تطويعه لا يندمج فى تيار الحدث الدائر على المسرح ، بل يسير موازيا له أو خارجا عنه ، بل أن هذا التأمل والتطويق أو هذه الرواية هي الخيط الذى يمسك البناء الدرامى بأجمعه أن الراوى يخرج عن دوره كما يخرج عن الحدث وينجه للجمهور ليتحدث أو يروى أو يفتى أو يشترك فى حوار مع مدير المسرح .

ومع تسولنا بما يشرحه د . مكارى فيما اعتبرناه نصفنا توضيحيا ، فإنه كذلك يمكن تطبيقه على مثالنا المختطف من (عشاق الطنكات) ، ولكن فقط من حيث اعتبار تلك اللحظة الهامكية تأملا يدخل فى إطار المعالجة الأرسطية ، باعتبارها اللحظة يعود فيها البطل إلى نفسه ليستجمع قواه أو يستريح قبل الدخول فى صراع جديد . أنه تأمل لا يخرج به عن مسار الحدث ، لأنه خيط داخل فى نسج هذا الحدث . لكنه من ناحية أخرى ، وإذا ما استحضرتنا وسيلة التمييز السينماتى المقصود استخدامها بالشهد ألا وهي كسر الخط الوهمى ، لانطلاقا بالمعالجة من تلك الأرسطية إلى الجانب المقابل حيث كسر الإيهام السينماتى ، طالما تذكرنا أنها وظيفة إيهام أرسطى ، تلك التى قام من أجلها أساسا ذات قانون الخط الوهمى السينماتى ، وبما يدخل كسره - من ثم - فى إطار مختلف عن كل من الأرسطية والبريخدية على حد سواء (ضمن ما أسبقناه اصطلاحا) (١٦٤) : الكسر النسبى للإيهام السينماتى) ، طالما أن هناك نوعا من كسر الإيهام لم يخرج بدوره عن تلك البريخدية ، ولكنه يبقى كذلك ضمن ما نعتبه المعالجة الأرسطية لمثل هذه اللحظة / الحدث ، إذ أصبح أن هناك لحظات توقف فى الحدث (١٦٥) ، كالحكايات التى تروى أو الذكريات أو المونولوجات التى يتحدث

بها الشخصيات إلى نفسها أو المناقشات الفكرية ، إلا أنها لا توقف الحدث تماماً ولا تسمح كما قلت بالمروج عليه . والسبب هو أنها جميعاً تدخل في نسيج الحدث العام فلا توقفه ولا تعطله ، بل تكون بمثابة محاور أو عوامل دافعة له ، ومع ذلك يتم تحقق كسر الإيهام كأثر في التقى بحقه كسر الخط الوهمي السينمائي ، وبما يبرز إمكانية اللعبة ، هي في جوهرها : لعبة تجديد ، حيث بالأجمال وكما يذكر دزيجا فيرنوف مراراً وتكراراً : «تصنع (العين السينمائية) كل الوسائل المونتاجية الممكنة ، تقارن وتجمع جنباً إلى جنب ، بين جميع نقاط الصورة ضمن أي ترتيب زمني ، مخالفة ، إذا ما نطلب الأمر (١٦٦) . كل قوانين وتقاليد بناء الشيء السينمائي .» حيث تغدو المخالفة ذاتها لعبة ، ويتأكد كونها لعبة . عبر هذه المخالفة . حال استحضار أهم الحقائق التي تجمع بين نسقى للفن واللعب ، ألا وهو اتفاق العقد العرفي المسبق على ممارسة الفن / اللعب ، والذي في إطاره تتجلى للعمل الفني أعظم إمكانات اللاواقع / اللعبة ، في ظل الاتفاق على أن ما يجري هو مجرد «افتراض فني / لعبة» .

#### (ب) اختبار : كسر قانوني اللعبة والمنطق بقانون الافتراض الفني السينمائي :

وعلى سبيل التيقن فيما هو أبعد من إثبات مقدمة الاختبار السابق حول «التظير كسر التكنين» ، وذلك بتكليف بعد «الافتراض الفني» . الذي يندرج ضمن ما يجمع بين نسقى اللعب / الفن ، من حيث مبدأ «الاتفاق المسبق» ، يمكن إيراد الموقف التالي من سبيلارو عازف الكرياج ، والذي يتوفر به «كسر قاعدة الخط الوهمي» من ناحية ، بل والاستناد إلى عنصر «الافتراض الفني» والقول به في مشهد محوره الأساسي أن ذلك لخص (بطل الفيلم) في موقف مباراة بديج بويج مع نفسه ، رغم مخالفة وتناقض ذلك مع الواقع ، وفيما يلي النص :

## عازف الكرياج يلعب وحده البنج بونج

المشهد :

### في صالة القبلا الثانية بالمقطم

داخلي / لول

- وجدى يخلو الباب من الداخل بالمفتاح،  
وفي حلف وصلافة .

- يستند إلى الباب بظهره وهو يسحب  
نفسا عميقا ..

- ص . وجدى : قهم بلوقى لى  
بمحت عن القتل .. بمحت عن أحويا  
ومن كل اللعوس الخريانة ..

- ثم بدأ يتحرك بخطى متأنية فيها  
الاحساس بالراحة :

- ص . وجدى : حتى الساعة بعها ..  
عشان يبقى معانا قرشين بعشونى ،  
ولأن الرمن مش علوز أعرفه من هنا  
ورايح .. مش هابهمنى .. الرمن هانساء  
زى بالظبط ما هانسى الناس .. بعيد  
هنا هاعيش .. بعيد عن النفوس  
للضعفة الخريانة ..  
- عشان أعيش بنفسى أنا قوية .. أحافظ  
عليها قبل ما يحصلها السوس ..

- وفجأة .. يتوقف مكتبها ..

- ولقطة كبيرة لوجهه مبهق العبدن فى  
تساؤل :  
- ص . وجدى ولكن .. هاعيش  
لوحدى ؟ ازاي ؟ ايوه لازم أعيش

لوحدي لو فشلت ورجعت يبقى لازم  
أقتل ساعدها لأرم أقتل معقول هاعيش  
لوحدي؟ .. فكرت في المباريات  
الرياضية ..

- (مع دخلة موسيقى تصويرية  
مفاجئة) ..

- من . وحدي : معقول هاعيش  
لوحدي؟ .. فكرت في المباريات  
الرياضية ..

- (نسكت الموسيقى وبعم الصمت)  
- (ولا صوت إلا وقع أقدامه)

- فيكم دعمة معاناة العبرة والعصية ..  
- ثم - قطع حاد -

- إلى وجه وحدي نهرا في نفس المكان  
وهو يتطلع في الفراغ بإحساس السجين ..

- بلغت إلى حيث تراهيرة بدج بونج في  
أحد أركان الصالة الخامسة ..

- بدجه إلى التراهيزة ..

- بسك بالمضرب بتأمله لحظة ..

- ثم يأخذ وضع استعداد اللعب وكأنه في  
مواجهة لاعب آخر.

- فجأة يصرب الكرة بالمضرب على  
التراهيزة في الانهاء الآخر .

- وإذا بالمواجهة .. أنه هو نفسه يصد  
الكرة من الجهة المقابلة ..

- وبلا توقف مستمر يضرب الكرة ثم

صدها .. وإذا بتقطيعات المونداج التي

خلالها يظهر أن وحدي نفسه الذي

يصدها من الجهة المقابلة ، ثم إذا به هو

أيضا يصدها من الجهة الأولى ..

- وهكذا يبدو من خلال تقطيعات

المونداج أنه يلعب وحده مباراة بدج

بونج عنيفة لا يسيطر فيها على المشهد

إلا صرحت الصربات الحليفة المتتالية  
لكرة اللنج بونج.. مع مهارة وجدى  
الشخصية وخفنه فى تلقى الكرة  
بالمصرب من جميع الجهات ..  
- حتى تسقط الكرة على الأرض ..  
وتركز الكاميرا على تهاويها البطيء  
على الأرض..

- من. وجدى : مايفعل حكاية

المباريات .. كانت مجرد حبال

سحب، لأنى لازم ألقى حد صدى

عشان تبقى مباراة ..

.. فيتحرك متخادلا فى إتجاه ساحة السلم  
المودى إلى الحديقة.

## قطع

### التعليق النظرى فى لعبة الافتراض السينمائي

فحتى هذا المثال التطبيقي السينمائي يمكن مناقشته فى مثل مفهوم نظير اللعبة ،  
رغم أنه قد قام على كسر قانون اللعبة ، ولا أدل على ذلك من أن ينطبق عليه مفهوم  
باحث سينمائي هو نوبل بيرش الذى قال حماس لبيروهيور نادلى أندرو حول كتابه  
(١١٧) ، نظرية ممارسة الفيلم . ١٩٦٩ ، والذى قال عنه ، يأخذ الكتاب مطهر كتاب  
مبسطة (الشكلية) التقليدية لأى بحث السينما إلى مجموعة من العناصر الكبرى (١١٨)  
، ولكنه يذهب كثيرا إلى ما زر ، مثل هذه الكتب المبسطة بدقته ونزعه الجدلية ، .  
أى أنه الكتاب الذى اتجه إلى النقيض على أن ننسبه إلى قيمة هامة به ، ألا وهو أنه  
ليس بالنقيض الميكانيكى ، وإنما ثمة نظرية جدلية تبطل على صجاعة هذا للنقيض ،  
«فمثلا (١١٩) لا يذكر بيرش قدرة السينما الأحادية على تغيير علاقات الزمان والمكان ،  
فعلى الحقيقة أنه يعدد ويذكر بوصوح العلاقات الخمس عشرة الممكنة بين اللقطات  
المتتالية ، أى ما يبدو وبالتأكيد أنه نقين من نوع آخر، بل وسرعان ما يتضح تراه  
الذى يطابق تراه الفيلم / النص الذى ينادى به أكثر غلابة لتطرف فى التصادم مع أى  
محاولة أو إمكانية للنقيض ، ذلك أنه ، وبمنظرة سريعة إلى الماضي (١٢٠) لمكن لبيروش

يدين أن السبيل التقليدي في محاولتها أن تقصر قصصا (ممثلة) اعتمدت على ثلاثة أو أربعة فقط من الأنواع الخمسة عشر للتدابع ، وعندما تبقى بقية لهذا التقنين دون ممارستها إبداعيا ، سوف تهدو لنا عند ممارستها أنها كسر التقنين السابق بينما أنها لا تعدو كونها إبداعا تقنيا آخر ، على الأقل في ظل اعتبارات نول بيرش من أنها بقية الأنواع الخمسة عشر (مازلنا منحطين على التسليم بها لعين البحث الذي يمكن من التسليم بها تماما ولعل هذا هو ما يهم التعقيب والتحليل لحالة هذا الاختبار الذي بدأ كسرا لقانون بينما أنه يعود جدليا من جديد ليصبح قانونا أيضا ، وهو ذاته الذي يسميه «يشيد بيرش بالمخرجين الفوريين من أمثال أنتونيوني وآلان رينيه اللذين كسرا عن عمد التتابع الكلاسيكي» (١٧١) وأعطيا لسبيل المستقبل فرصة استعمال كل نوع من العلاقات المكانية - الزمانية ، بالضبط كما يستخدم المصور الحديث كل لون على بالنته وكل نوع من التكوين وليس مجرد تلك التي نعطينا إحساسا بما هو طبيعي ، ومع ذلك فإن هذه الصياغة الجدلية : التقنين / اللاتقنين ، تتبع أساسا من كون أنه : «يبعث بيرش عن استعمال (بذالي) للسبيل لأنه لم يجد يعتقد في استعمال طبيعي» (١٧٢) أو واقعي لها ، لكن عنده هو اكتشاف خواص مادية (فيزيائية) جذبة . من خلال إعادة بناء واعية ، لعناصر الوسيط للفنى ، وإذا كان كتابه محاولة تنصيرية في هذا الاتجاه ، فإنه لا يزال ، كما يقرر (١٧٣) مؤلفه بصراحة ، أنه لا شك . يكون بداية بل مجرد مؤشر لسميوطيقية المستقبل وربما لسبيل (جديدة) ، «هى الإيمان الكامل بإبداع التقنيات التي لم تستنفذ بعد، والتي لن تستنفذ أبدا ، طالما أن التجربة الفيلسوفية من ناحيتها وكذلك النظرية قد أثبتتا هذه الإمكانية الأبدية، وما يطرح علينا مبدئية الإبداع بقانون إبداع التقنين» .

### أنه الإبداع بقانون إبداع التقنين

فإذا ما قيل بتصلب التقنين ذاته في مواجهة طبيعة العملية الإبداعية على اعتبار أن واحدة من أهم قدراتها (من المنظور السيكلوجي) هى القدرة على تكوين

ترابطات واكتشاف علاقاته ، فإن ما يجب الانتباه إليه في هذا الصدد أن الفنانين ، ذاته . من الناحية النظرية - هو موضوع للإبداع ، بمعنى أن المبدع سوف يوجه جهده الإبداعي نحو إنتاج تقنيات جديد ، أي إنتاج ترابطات واكتشاف علاقات جديدة دون التقيد بالتقنيات القائمة ، ودون الاحتفاظ بعناصر ثابتة وتقليدية في تفسير عالم المحبرة ورويته وإدراكه (١٧٢) . أي بما يعطى جدلية الاعتراف بالفنانين من حيث إمكانية تحقيقه في العملية الإبداعية كممارسة نظرية واعية ، ولكنه الاعتراف كذلك بضرورة إنتاجه . الفنانين . مجدداً وبما يمكن تسميته من الناحية المبدئية بـ : «الإبداع بقانون إنتاج الفنانين» .

وحتى لا يفتس الفهم في نبنى البحث نمبدأ بإمكانية الفنانين في الفن فتوجب إشارة التأكيد على أن المقصود ليس تقديراً للإنتاج بالجملة في الفن ، وإنما :

١ - هو الفنانين الخاص بالعبان اراء تجريبيته الفنية الخاصة .

٢ - وذلك طبعاً بالإضافة إلى خصوصية في تقنين الصنعة ذاتها كذلك ، إذ قد يصل أحد الفنانين إلى تقنين صنعة بما يتناسب مع إنتاجه (١٧٣) ، ولا ضير في هذا ما دام هذا الفنان قد عرف حدود دائرته ، وأبعاد فنه . لكن يصعب أن يعيد غيره صنعة المقتلة ، فما صلح له قد يخرق غيره أو يفسده . وهو بدوره قول غير بعيد عما يقول به ناركوفسكي : «من غير الممكن أن تصبح فناً بواسطة الدراسة أو عن طريق الدراسة (١٧٤) ، كما أنه من غير الضروري دراسة قوانين الموناج ببساطة ، لأن كل فنان ، كل سيدماني يكشف في عمله عن هذه القوانين من جديد » . أي بما هو اعتراف سواقي بالفنانين ولكنه التحفظ على ضرورة إنتاج الفنانين ، وأن كان يقابله كذلك تحفظ البحث هنا على شرطية عدم الدراسة في الفن ، حيث تتناقض هذه للشرطية مع إمكانية وجود الفنانين في الإبداع أساساً .

هذا وعندما يدافع الدكتور جونسون عن «أن مسرحيات شكسبير ليست في المفهوم الصلرم والنقدى مأسى ولا ملاحى . ولكن مؤلفات من نوع متميز» فإنه كما بخلص ستان أن الدكتور جونسون (١٧٥) هو بالطبع آخر من يذهب إلى الفوضى في المفاهيم

الأدبية أو المسرحية: على المسرحية أن نبين مخططها حتى ولو لم يكن هناك مخطط للحياة. ولكن حتى هو يعترف أن (هناك دائماً استثناءاً مفترها من النقد إلى الطبيعة): علينا دائماً أن نكون على استعداد لأن نصح السجال لأنواع لا نهاية لها من النسب وصيغ لا حصر لها من المزج. «وكلنا بطم بطبيعة الحال أن لقوانين متعددة ومعارضة وليست ثابتة، بلها العبادىء وحدها هي الثابتة» (١٧٨).

إن ثمة نموذجاً صارخاً من حيث جدلية التقنين والحرية عبر إبداعه، وما يمكن تسميته «الإبداع بقانون إبداع التقنين، ألا وهو أدب / هي الموشحات» إذ حيث «معتبر الموشحات» هي رأى كثير من الدارسين والمنحصرين، ثورة هروصية (١٧٩) حققها الشعر العربي للإطلاق من أسر الأوزان التقليدية والقافية على مستوى كبير من التجرد والافدام (١٨٠). وإذا ما وصحا في الاعتبار أن هذه الثورة لم تكن، في الواقع، على حساب موسيقى الشعر وأصنامه وجماله، كما يدعى البعض (١٨١)، وليست هي مطلباً للحرية المطلقة والانفلات من القيود، بل هي عبارة عن قيود جديدة على مستوى الأوزان والقوافي ألزم الرواحون أنفسهم بها للنسب إلى النص اللغوي جمالياً فرفي جمال، وتلزي موسيقاه. «لأمكن التنازل: ما الذي يجعل إذن من دراسة هروص الموشحات أمراً في غاية الصعوبة والتعقيد لدى الدارسين (١٨٢)؟». وخلاصة القول في هذا كما يشير الباحث مفند رحيم خصر (جامعة البصرة) أن «القول الفصل في هذا الشأن شيء، لم يكن موعده بعد» (١٨٣). وهو يعنى بذلك، ضمناً ومباشرة، عملية التنظيم الحاسم التي من شأنها تسهيل مثل هذه الدراسة المرجوة، ومرد ذلك إلى العديد من الصعوبات والتعقيدات التي منها «تعدد الآراء وكثرتها وتناقضها حول نشأة الموشح» (١٨٤). كما أن القيود الجديدة هي في أغلب الأحيان أشد تعقيداً مما هي للتعبئة التقليدية وأن نظم قصيدة أسهل من نظم موشحة» (١٨٥) ولكن هل تلغي هذه الصعوبة أو الصعوبات وجود التعقيد الجديد ذاته؟

أنه - أي القارئ / التقعيد - حيث ينقصه فقط للثبث التطويري الأخير، لا يمكن الرعم بنفى وجوده طالما أنه ممارس به إبداع الموشحات فعلاً، ولكن المشكلة الجوهرية هي في جدلية هذا التقعيد الجديد، إذ بينما هي قيود (جديدة ومن نوع آخر) تتخلص



بها المشوحدات من «رتابة اللطم» (١٨٦) في الفاقية التي نسبها لفاقية الواحدة ووجود (صدر وعجز) لجيت ، كما يصيف إليها أطرافاً موسيقية جديدة (الشعر والنغم ص ٢٧) (١٨٧) . وإن في الوقت ذاته ، اللوحات حرة مطلقاً في اختيار شكل موشحه ووردها ، وفصيلاته في هذه الحالة تنحصر في قدرته على ابتكار الأشكال التوسيعية الراقية (١٨٨) التي تنهوى النفوس ، وتبعث فيها الشهوة والطرب ، طالما أن القانون الجديد يسمى «إلى ضرب من التوسيع العروسي هو أقرب إلى التوسيع الموسيقي» (١٨٩) بحيث تكون الموشحة أقرب إلى قطعة موسيقية منها إلى قصيدة شعرية . (صور من الأندلس ص ٢٦٨) . (١٩٠) . أي أنه بالتالي «الإبداع بقانون إبداع النفس» ، وقانون يلزم بابتكار أشكال لها قوانين تحكم نظمها كذلك ، ومن ثم فهو ما بين مكره قانوننا من ناحية ، وكون ثمرته المستهدفة هي فنون وابتكار (نظري كذلك) تكمن الجدلية التي عاقت التطوير الحاسم ، وإن لم نغلق محاولات البحث والتطوير ذاتها المصعرة والدموية . ولكن عدم الوصول إلى التبت التطويري الحاسم (والعمل الفصل) استناداً إلى الحقيقة الجدلية الكاملة ، لا ينفي بحال أن القانون ذاته (قانون إبداع النفسين) لم يبرز مجسداً بإبداع التوسيعات ذاتها معطاً ثورته العروسية بالقيود الجديدة .

والأمر في هذا الصدد ليس ببعيد كذلك عن الارتباط بلمق اللعب ، ولناخذ مثلاً على ذلك ما بطراً دائماً على لعبة الشطرنج مما يمكن اعتباره تحولات ، فهي الصين تسمى شاع تشي .. ورقة الشطرنج هناك صفحة بهضاء من الورق بخطوط حمراء ، وحبات النقل تسعون خانة (١٩١) ، وفي اليابان تسمى شوجي .. والرفعة من العشب كالعامة تصبغ صفراء . ونقسم أو نصبغ خطوطها باللون الأسود بحيث تكون سبعين دائرة لا مربعات ، أما لوحة الشطرنج الأوروبية الحديثة فهي عادة من أربع وستين خانة مربعة على رفعة تصنع من سلع من العشب المزخرف الرفيق ثلاث قطع الشطرنج ، وهناك من ألوى الشطرنج . ما يختلف عن هذه الألوان الثلاثة ، بالحديث منها يكون من صور كهربائية تصدر من كومبيوتر صغير . وأن بدت هذه المجموعات الأربع متباينة فأبها تتفق جميعاً في دواعينا وفي طريقتها ، وفي الطريقة

التي تفرد بها بعض الأحجار في نقلها من خانة إلى أخرى. واللعبة ليست في أدائها، ولكنها في الطريقة المحددة المعروفة لنا بعية التنافس. فالأحجيات ومباريات التنهي أمثلة لألعاب لا تحتاج لأدوات أو محيط ما لممارستها. (١٩٢).

والخطوة النظرية في الإبداع الفنى عامة والسيمائى خاصة. هي مثل التقنين في اللعب ذاته، ذلك التقنين الذى يتحدد بطبيعة الأشياء والعناصر التي تقوم عليها اللعبة، ومن ثم تنشأ العلاقات المكونة لهذه القوانين، فمن نجد مثلا أن كلا من المكعب والبنية هو نتيجة نفسه، فشكلاهما يتبعان قواعدهما الهندسية. وأنا (١٩٣) حين أتناول بيدى أيا منهما أشعر كأني أملك شئ طبيعى. وأنت لا تكلم تعليمات مكتوبة حين تشدرك كرة، وطريقة اللعب بها تابعة لشكلها والظروف وعلى ذلك فالفكرة يجب بطبيعتها أن تتخرج أو تكبت، فإذا صدمت حائط ارتدت بزاوية معينة، وإذا انحرقت تغيرت الزاوية تبعاً لذلك، وهكذا دوليك. لكن وبالرغم من ذلك فما أكثر ألعاب الكرة التي تختلف فيها قوانين مبارياتها من لعبة إلى أخرى (قدم - كرة - طائرة .. الخ) بل وما أكثر ما يتم إبداعه من ألعاب مقلدة تقنيات جديدة، أى بما يعنى إبداع قانون جديد، ولكنه مبني على قانون أساسى (خصوصية خدمية) خاص بطبيعة الأداة/ اللعبة ذاتها (الكرة في هذا المثال) .. وهو ما نجد ذات إمكاناته في الخصوصية للخدمة للأداة السيمائية.

وقد نلتقى برأى يبدو متناقضا لسببية الإبداع بقانون إبداع التقنين، ولكنه سرعان ما يصبح ناكدا له، ذلك إذ يقال إنه «يقدر ما يكون للإنجاز التكنولوجى من تأثير على مجتمع ما بقدر ما يكون تأثير الألعاب. ومن الواضح أن التحول التكنولوجى كان فى المعدات دون موضوع اللعبة والقواعد التي تحكمها، هيئت على وضعها منذ القدم، وهو ما يسفر عن بقائها واستمرارها التاريخى» (١٩٤) .. وقد توقع مستقبلا مبتكرات تكنولوجية جديدة فى معدات الألعاب، ولكن الألعاب نفسها لن تتغير، وإن كان التشابك البالغ فى الألعاب مستقبلا سيضرب رهن الكمبيوتر.

فالمجتمع مستوجب التكنولوجيا الجديدة، وأدوات اللعب قائمة التغير وسيبقى ما يعرف من الألعاب أو ما يشبهها فى صورة معدلة تعرضها للتكنولوجيا الجديدة ..

ربما كان الأكثر صدمة هو ثبات جوهر اللعب ذاته من حيث مبدأ التقنين من ناحية، والصراع/ التنافس من ناحية أخرى، أما اللعبة ذاتها فإنها متغيرة بالتغير التكنولوجي بالضرورة، حتى وإن قامت اللعبة التكنولوجية الجديدة (الالكترونية على سبيل التحديد) على أكتاف لعبة قديمة، كأن يقال: «أصبح كمبيوتر الجيب في الوقت الحاضر هو كل شيء، بذلة من لعبة الهوكي إلى اللورد»<sup>(١٩٥)</sup>، ولا يكون للبعض حديث ظهر الاستجابة لومضات الضوء...<sup>(١٩٥)</sup>

ويرتبط الفن باللعب عند شيلر من حيث كون الثاني نشاطا حرا، عند نقطة هامة نفس مفهوم الإبداع ذاته، بحيث نفدو هذه «الحرية» المتمم بها نشاط اللعب ومن ثم الفن، بمثابة شرطية «الإبداع» الذي يتجاوز الكلشبهات، التي لا تستدعي لدينا أي تدريب قوي للعولس، مثلما هي أهمية اللعب الحر، ذلك أن «الرسومات التجارية والفن الهزيل»<sup>(١٩٦)</sup>.. وهي تعاول أن تعادل الواقع الخارجي تلجأ إلى تكرار الصيغ الثابتة نفسها (الكلشبهات) للحياة العملية، وهي الصور التي كونت سلفا بحيث تلقى قبولا اجتماعيا.. ومثل هذه الصور لا تزودنا بالهزة القوية التي يزودنا بها تعرفنا من جديد على تنوع الأشياء واستقلالها، فلا ندرك هذه الصور إلا كرموز تقليدية، لأن المحاكاة فيها ليست حرة، ولا تستدعي لدينا أي تدريب قوي للعولس.

وها هنا يمكن الوقوف على جدلية التقنين/الإبداع، في اللعب ومن ثم الفن، حيث يتضمن نشاط اللعب تقنين ممارسته، ولكنه في ذات الوقت نشاطا حر بمعنى تدريبه للعولس تدريجا متجددا دائما، رغم التقنين الذي يفرضه عملية التدريب ذاتها وكأن التقنين هو الأداة أما التدريب فهو الهدف، ومن ثم فالأداة ثابتة، على الأقل من حيث المبدأ، أما الهدف فهو التجدد أبدا.

ولسوف يتم التسليم - طبعا - بالتحليلات التي نرى فيما يسميه هاوزر «الإنتاج بالجملة» طبقا لمعايير جاهزة سلفا، وما يسميه البعض من منطلق النظرية القيمية: اللعبة، وإن يختلف هذا التسليم إلا مع المسمى وحده باعتبار ذلك «لعبة» بمعنى عدم اقتسامها على التجديد، ومن أمثلة ذلك ما يكتبه أبراهيم الحريس من تحليل لآليات تلقى الفيلم الجماهيري ضمن إطار لعبة إعادة الفيلم لتتاج ذاته<sup>(١٩٧)</sup> وذلك استنادا

إلى أن لعبة التلقى لا تلعب على الشاشة وحدها،<sup>(١٩٨)</sup> حيث «لا يكون ما يرى على الشاشة مجرد صورة تتحرك.. بل جزء من صورة نضعها ذكراً المتفرج وعينه، الصورة هنا ليست شيئاً حياً، بل هي عنصر من عناصر عديدة تشغل مع بعضها البعض لتؤلف في نهاية الأمر ما يرد بقله إلى عين المتفرج»<sup>(١٩٩)</sup> بهذا المعنى تكون الصورة موجودة في ثلاثة أمكنة في آن معا.. الشاشة.. ذكراً العين التي تتخرج.. الفراغ الذي يفصل بين العين والشاشة.. ومن ثم يشرح العريس ما وراء اللعبة أنها «عند ذلك التحور الرمائي/ المكاني الذي يفصل بين (أو يصل بين) عين المتفرج والشاشة»<sup>(٢٠٠)</sup> هنا لا نقول الصورة المعروضة على الشاشة، بلها، ولا نقول دروها في مجرى أحداث الفيلم، بل تشغل أبعد من هذا: تكون عنصر تنشيط لذاكرة المتفرج، عنصراً يستخرج من تلك الذاكرة صورة مصنوعة مسبقاً تأتي الصورة الجديدة لتعيد انفعالها وتؤكد لها وترويها بشكل، قد يكون جديداً أو مختلفاً. ومن خلال نصاها الصورتين أي خلال التوليف الذي يفهمه المتفرج نفسه.. تكون الصورة على الشاشة جزءاً فقط من صورة شاملة تأتي من العاصي عبر الذاكرة وتتكون الصورتان الجديدتان في نصاها في صورة منحدرة، جزءاً من ذكراً جديدة تلتهن لدى المتفرج تراكمها، استمداد للصور المقبلة في الفيلم المقبل.. وهكذا يمكن موافقة العريس في الاعتقاد، أن المتخرج العادي لا يقبل على الفيلم الموجه إليه، إن لم تكن صور الفيلم الجديد عنصر تنشيط ويخرج من ذاكرته، أي من ماضيه، الصور القديمة،<sup>(٢٠١)</sup>. لكن السهم هو ما ينتهي إليه هذا التحليل / الاعتقاد من أن، الصورة على الشاشة يرسمها المتخرج على الأغلب، لكنه يرسمها انطلاقاً من معايير جاهزة لديه مطلقاً، وتستند إلى مجموعة من الصور السابقة<sup>(٢٠٢)</sup>. ويمكن دور المتخرج في إيجاد هذا للتطابق وحراسه، وفي إصراره على ألا نصرق قواعد اللعبة عن طريق صورة تفاجئ. المتفرج ونقف عاجزة دون إثارة صورة مسبقة في ذاكرته.. إذ رغم صحة ذلك، إلا أن نسمة هذا النجم باللعبة، سوف يحدو صحتها وغير صحيح في أن واحد.

\* وحديثاً بالذكر أن ما يحلله هذا البحث الجاد المجدد، إنما يصح أيدينا على قانون اللعبة، ولكن الخطوة التالية تكون ليس لأن نرفض اللعبة من مطلق نظرة قيمية،

ولكن لرفض فقط تجميد اللعبة، على أن يستلزم قانون نواجدها لصالح التجميد (الإبداع بقانون إبداع التفكير / اللعبة)، ومن هنا فإن تسمية هذا التجميد باللعبة، إنما هي تسمية صحيحة لأنه تفكير محقق لإمكانية المعيار المحدد سلفاً، وهو غير صحيح عندما يعتبر أن ذلك لا يسمح بمعايير جديدة يمكن تعديدها سلفاً كذلك. فعلى سبيل المثال هنا، أن صورة الذاكرة لا تتكون فقط من نوات المشاهدات العلمية السابقة، إذ على أقل تقدير - إذا ما انعدمت في حدها الآنني المشاهدات الفنية الأخرى - سوف تؤدي صور الواقع دورها بالضرورة في تكوين نوات هذه الذاكرة وبما يشكل للمخرج/ الفنان/ المجدد، حامة إنطلاق إلى صورة لا تنطبق مع ضرورة المشاهدات القديمة.

ولكنها تلغى ولا شك مع ذاكرة الواقع، إذ يمكن إرجاع المنطق / المشارك إلى صورة حياته، فكما يقول ناركوسكي إنك، عندما ندرك شيئاً ما بشكل واضح وكامل فإن الشيء الذي نراه في اللقطة لا يستلزم بوصف أسلوب بل يشير إلى شيء ما منتشر خلف اللقطة، إلى شيء يخرج من اللقطة إلى الحياة، (١٠٢)، وينتجة إدراك الصورة الفنية وأخذ الإنسان (شيء) الذي يحتاج إليه ويضع مجمل العمل الفني في إطار تهيئته الاجتماعية الدائمة، ومن المعروف أن كل إنسان (١٠٣) .. يدور عن حقيقته، كبيرة كانت أم صغيرة. هذا الانحياز يحسمه على الأعمال الفنية بحيث يطوعها لخدمة احتياجاته ويدفع بها إلى تناسب مع (فائدته) ومع مجمل حياته، ويقرنها بما يروق له من تعاريف وصيغ، مستعملاً بغير وعي نماذج عظيمة من الفن .. Apollon والتي لا تحتاج إلى برهان على طبيعتها الداخلية المتعاطلة والمتناقضة، وتعطى الأساس لمختلف التفسيرات.

## خاتمة

فإذا ما استوثق البحث وتيقن من مفهوم الفن / اللعب، فإن ذلك سوف يفتح - بناء على هذه الشمولية في تصميم المفهوم على الفن عامة - منظارا لفهم ليس فقط اتجاهات فنية بعينها وليس فقط ما يعتبر مستوى استهلاكيا هابطا مما هو مقنن انتاجه بالجملة في الفن، وإنما كذلك أية مدارس ومذاهب فنية، تقليدية كانت أو تجريبية، وكلاسيكية كانت أو طليعية، بل والأبعد من ذلك أيضا: إمكانية فهم ما يندرج تحت الإيهام / اللعب، وكذلك ما هو تجريبيات كسر الإيهام على الطرف المقابل، باعتبارها كذلك كسر الإيهام / اللعب، إذ مطلقا هي لعبة الإيهام، فإنها أيضا لعبة كسر الإيهام، وهلم جرا يمكن تطبيق ذلك على شتى الاتجاهات، فالإيهام الهوليودي لعبة، والواقعية لعبة، والعذبة لعبة، نعم إن اللعب في المسرح وفي السينما هو لعب، مطلقا أن سينما الإيهام بالواقع أيضا لعب، لأن كل هذا فن، أي فيه كله لعب (وإن لم يكن كله لعب) وما الفرق بين هذا وذاك إلا فرق الخطاب / الرؤية، أي فرق موقف من الحياة، ولكنه الفرق الذي يستدعي محاولة ابتداعية مختلفة ومتعددة أبعاد، وهكذا بحيث لا يعدو مفهوم الفن / اللعب، كونه تفسيرا لما هوية الفن، دون أن يصبح تحدينا لانجاء، ولا تحدينا لموقف، وإنما تحديد الموقف بذاته يمكن ممارسته في خطوة تالية يتم بذورها على صفة هذا المفهوم، وهو الموقف الذي يصل إليه البحث في صيغة الأكاديمية التجريبية، أو.. للتجريبية الأكاديمية، تعقيفا لمنهجية التجديد / التجدد السينمائي.

## الهوامش

- (١٢٨) نبيل المالح : السيلما .. فن / معرفة / موقف .. ص ٢١ .
- (١٢٩) المصدر نفسه .. ص ٢٢ .
- (١٣٠) المصدر نفسه .. ص ٢١ .
- (١٣١) هاويز (أرنولد) : قصة طريق القبيح .. ص ٢٥٩ .
- (١٣٢) بورجيه (رونيه) : الفن والسلطة .. ص ٦٩ .
- (١٣٣) عرسون (بنلوب) : مخزوات القلق .. غريود ما بعد الحرب العالمية الثانية ص ٤٨ .
- (١٣٤) هاويز (أرنولد) : المصدر السابق .. ص ٢٥٥ .
- (١٣٥) إبراهيم القريش : مدخل أولى لدراسة جماليات نقي الفلم الجماعي .. ص ٥٠ .
- (١٣٦) المصدر نفسه .. ص ٥٦ .
- (١٣٧) نبيل المالح : السيلما .. فن / معرفة موقف .. مجلة السيرة الفلسطينية ، عدد ١ تشرين الثاني ١٩٧٦ ص ٢١ .
- (١٣٨) تاركوفسكي (أ. ) : كركه في قصصه الفنية السينمائية .. ص ١٧ .
- (١٣٩) نبيل المالح : مصدر سابق .. ص ٢٢ .
- (١٤٠) علي مكرم : كيف أصبح مؤلفاً رديفاً وتأجماً في ٦٤ ساعة ، كتابة الشخص .. مجلة لهدور ١٤ - ١٧ أكتوبر ١٩٨٤ م .. ص ٣٨ .
- (١٤١) مهابي ( ج . ل . ) : القليل المزداد .. ص ١٩٨ .
- (١٤٢) نبيل المالح : مصدر سابق .. ص ٢٢ .
- (١٤٣) أندرو (ج. دافلي) : نظريات الفلم الكبرى .. ص ٢١٥ .
- (١٤٤) نبيل المالح : مصدر سابق .. ص ٢٢ .
- (١٤٥) بياجي (جولي) : ديزل الهلندر : علم نفس الولد .. بيروت .. ص ٧٦ .
- (١٤٦) كرمليز (م. ) : أثر الفكر في الإبداع الشعري .. ص ٢٢ .
- (١٤٧) إبراهيم القريش : مدخل أولى لدراسة جماليات نقي الفلم الجماعي .. ص ٥٦ .
- (١٤٨) المصدر نفسه .

- (١٤٩) المصدر نفسه .
- (١٥٠) بهاء ظاهر : ميراثي الكون .. ص ٩٠ .
- (١٥١) المصدر نفسه .. ص ٩٠ ، ٩١ .
- (١٥٢) المصدر نفسه .
- (١٥٣) المصدر نفسه .. ص ٩١ .
- (١٥٤) سبيل (ج.ل.) . قلولة السوداء .. ص ٤٨٥ .
- (١٥٥) سامويلوف (دايفيد) : الحقيرة والمقاليد الأدبية . ص ٥١ ، ٥٢ .
- (١٥٦) المصدر نفسه .
- (١٥٧) المصدر نفسه .
- (١٥٨) د . محمود البهري : فضاء الحرية الفنية . ص ١٦١ .
- (١٥٩) د . محمود البهري : أسرار الفن التشكيلي .. ص ٦٥ .
- (١٦٠) جدير بالذكر أن الباحث لم يتمكن من التعرف على المصدر الأساسي لترجمة هذا المصطلح الشائع ،  
ولكن كل الباحث يميل إلى ترجمة مصطلح : Arujon, Daniel : The Triangle Principle  
Elm Language  
وهو الكتاب الذي ينصف في مجمله على هذا الموضوع من الناحية العربية ويظهرها
- (١٦١) جراي (رونالد) : برهنت .. ص ٢١ .
- (١٦٢) المصدر نفسه .
- (١٦٣) د . همد الطار مكاري : المرحح العلمي .. ص ٦١ .
- (١٦٤) بنظر : متكرر ثابت : إنشائية البحث العلمي في تعريبه الفكر النسبي للإيهام السيمائي .
- (١٦٥) د . همد الطار مكاري : المصدر السابق .. ص ٦٦ .
- (١٦٦) هرنوف (دريفا) : المعقولة السيمائية والقياس السيمائية .. ص ١٠٩ .
- (١٦٧) بنظر : Burch, Boel Theory of Film practice .
- (١٦٨) أندرو (ج . دافلي) : نظريات الفيلم الكبرى .. ص ٢٢٢ .
- (١٦٩) المصدر نفسه .
- (١٧٠) المصدر نفسه .
- (١٧١) المصدر نفسه .. ص ٢٢٢ ، ٢٢٤ .
- (١٧٢) المصدر نفسه .
- (١٧٣) المصدر نفسه .
- (١٧٤) بنظر د . همد الطار إيرلنيم : أفاق جديدة في دراسة الإبداع .. ٢٨ ، ٣٠ .
- (١٧٥) د . محمود البهري : أسرار الفن التشكيلي .. ص ٦٦ .
- (١٧٦) تاركوفسكي (أ.) : أقرانه في الصورة الفنية السيمائية .. ص ٥٠ .
- (١٧٧) سبيل (ج . ل.) : قلولة السوداء .. ص ٦٩ و ٧٠ .
- (١٧٨) د . صلاح قصوة : الوكلع والذلال .. مساهمة في نقد العقل المصري في الثمانينات .. ص ٢٩ .
- (١٧٩) مفكر رحيم غصير أورلي الموشطت الأنطولوجية وفوقها ص ٦١ .
- (١٨٠) مع أن د . عز الدين ، إسماعيل يتكلم عن الموشمة : « غير أن هذا الشكل بدوره ، برغم ما فيه من طوبى  
داخلي ، قد استبدل بوحدة البيت الموسيقية وحدة جديدة كل ما يختار به التنوع في المرافى الداخلية  
فما يزال كل شطر من الشطرات السبعة المكونة لهذه الوحدة يتسارى في وزنه مع الشطرات الأخرى



- .. ثم يلتزم الشاعر بمد ذلك النظام الذي اتبعه في تشكيل عناصر هذه الوحدة في الوحدات الأخرى التي  
تكون منها القصيدة.. ينظر في ذلك ، د. عر الدين إسماعيل : تفسير التنسي للأدب . ص ٨٢ .
- (١٨١) مفاد رحيم خنجر : المصدر السابق .
- (١٨٢) المصدر نفسه .. ص ٦٢ .
- (١٨٣) المصدر نفسه .
- (١٨٤) المصدر نفسه .
- (١٨٥) المصدر نفسه .
- (١٨٦) المصدر نفسه .. ص ٦١ ، ٦٢ .
- (١٨٧) د. رجاء عبد : الشعر والنظم .. القاهرة . دار الثقافة للطباعة والنشر ، ١٩٧٥ م. .
- (١٨٨) مفاد رحيم خنجر : المصدر السابق .. ص ٦٢ .
- (١٨٩) المصدر نفسه .. ص ٦١ .
- (١٩٠) د. مصطفى الشكعة : صور من الأدب الأملاسي .. بيروت ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ،  
١٩٧١ م.
- (١٩١) أنورين (البيوت م.) : الأكلاب والقبب والتكنولوجيا .. ص ١٧ ، ١٨ .
- (١٩٢) المصدر نفسه .
- (١٩٣) روبيك (البيوت) في ، ساركس (جورج) : حديث مع لبرادور بيك : من رأي أن المكعب شيء في  
الطبيعة .. ص ٩ .
- (١٩٤) أنورين (البيوت م.) : مصدر سابق .. ص ٢٢ ، ٢٣ .
- (١٩٥) المصدر نفسه .
- (١٩٦) حامد شاير (البيوتات) : الترجمة لا تكفي .. ص ١٩ ، ٢٠ .
- (١٩٧) إبراهيم العويس : مدخل أولى لقراءة جماليات نقي العلوم الجمالية .. ص ٥٥ .
- (١٩٨) المصدر نفسه .
- (١٩٩) المصدر نفسه .
- (٢٠٠) المصدر نفسه .
- (٢٠١) المصدر نفسه .
- (٢٠٢) المصدر نفسه .
- (٢٠٣) تاركولسكي (أ.) : قوله في ، الصورة الفنية الهندسية .. ص ٤٧ .
- (٢٠٤) المصدر نفسه .. ص ٤٢ .

**ملحق خاص**  
**نماذج اختبارات القبول**  
**للمعهد العالي للسينما بمصر**

بالإضافة إلى ما نخرت به ساحة البحث والدراسة من اهتمام بقضية الإبداع في المجال النفسي ، فإن الاشكال الأكبر كان - وما زال - يتركز في بحث كل من إمكانية وكيفية تعلم أو تعليم الإبداع : «كيف نهتدى إلى المزيد من الإبداع؟ كيف نشعر به؟»<sup>(١)</sup> هل يمكن أن نتعلم الإبداع؟ لقد قول أن كل إنسان لديه قدرة هائلة على الإبداع ، وقد بذلت جهود كبيرة لتدريب الأفراد على الإبداع ، والعمل على إظهاره . يضاف إلى ذلك أن قدرة الفرد على الإبداع يتأثر بعدد من العناصر البيئية التي يمكن إدارتها لتحقيق نتائج إبداعية . وهي كلها تساؤلات وأهداف كانت ولا زالت محل اهتمام هذه الدراسات النفسية ، أي بما يجعل ثمة التفاعلات معها ، ولكن المشكلة تظل محصورة في المنهج واستخلاصات أبحاثها . الأمر الذي يفضي إلى العديد من الارتباكات والنشوشات غير البهنية ، التي من شأنها - في النهاية - عدم الانتهاء إلى امتلاك برمجة عملية واقعية - رغم كونها الهدف - لسجلات الإبداع الفنى ، سواء للممارسة أو للتعليم ، وبما يمكن أن ينعكس على البرمجة العملية لتعليم الإبداع الفنى ، بما من شأنه أن يشرع اختلافا ونهايات في التصورات والاقتراحات ، بل وسوف تتفاوت بدرجات حادة ، ويصل بعضها إلى درجة أن أرلين ويلسكى ، بالرغم من زعمها في التقديم أنها لا تدعى «بأن ما قدمته في هذا المجال هو أكثر من مخطط تجريبي سطحي فقط»<sup>(٢)</sup> . ومع ذلك فمن استخلاصاتها في البرمجة قولها : «لا أوصي بدراسة علم الجمال في جامعة حيث تكون دراسة الفن هي الدراسة الوحيدة»<sup>(٣)</sup> التي يداومونها كجزء من منهاج التدريس إلا إذا وجد فيها قسم لدراسة (علم النفس) حيث تكون فيها (الدراسات الجمالية) موجودة بصورة تلقائية . بل والأبعد من ذلك .

وتأكيدا - فإنها نذهب إلى أن : « وفي حالة وجود قسم كهذا ( علم النفس ) فإن التدريس الذي يقدم في حقل دراسة ( علم الجمال النفسي ) يجب أن يكون مقتصرًا ، على ما أرى ، على الطلاب الذين يدرسون من أجل الحصول على درجة في ( علم النفس ) . فإلى هذه الدرجة يصل الاستشكال حول دراسة الفن نفسه ، في ضوء النتائج التي توصل إليها دراسات علم النفس ذاته حتى الآن .

وما أن تثار التساؤلات - حتى الآن - حتى تتلظر الأجوبة ، وهي من ثم ، تشير إلى أن الطريق لا يزال مطوحا لكثير من الجهود <sup>(١)</sup> ، فما من مجال يحتاج إلى قدرات إبداعية لاكتشاف مجاهله كما يحتاج الإبداع ذاته . بل وهكذا تسببت مشكلة انقطار الأجوبة الحاسمة في ظاهرة عدم الاستغناء على صيغة مبنئية ثابتة في برمجة امتحانات القبول لاختيار السينمائيين الجدد للاكتحاق بالدراسة في المعهد العالي للسينما ، وبما أنتمكن أيضا على برامج العملية التعليمية ذاتها ، أي من حيث عدم استغنائها وتعرضها للتقلبات الكثيرة التي أثرت في المستوى الدراسي لأكثر من فترة في تاريخ المعهد الريادي للعريق .

هذا إلا أن ما يجب التأكيد عليه الآن هو أن ثمة مرحلة جديدة قد بدأت بالفعل في الأكاديمية مع فترة رئاسة الدكتور فوزي فهمي لها ، عندما أصدر اللوائح الداخلية للمنظمة للعملية التعليمية بجميع معاهد الأكاديمية لأول مرة ، وعلى أساس من الدراسات العلمية والمنهجية التي أسهم فيها كل مختص ، بل وبعد الاطلاع على أرقى النظم والتجارب العالمية في هذا الصدد ، فكان لتنظيم اختبارات القبول - بالطبع - أن تكون أول الهموم ، والتي وجدت الحل العلمي لها في ابتكار صيغة اختبارية جديدة تماما تعت مسمى « الورشة الإبداعية » ، التي تمثل مختبرا لا تقل مدته عن أسبوعين يفترضهما الطالب المنتظم بالمعهد قبل أن يتم حسم قبوله ، بل إنه الآن إن يدخل مختبر « الورشة الإبداعية » ذاتها إلا بعد اجتياز اختبارات تسبقها لاكتشاف استعداداته ، الإبداعي أساسا ، طبقا لما جاء في لائحة المعهد العالي للسينما ، بالفصل الأول المصنوع من قبول الطلاب ، حيث ما نصه :

## مادة (٦) :

يشترط في قيد الطالب بمرحلة البكالوريوس ما يأتي :

- ( أ ) الحصول على شهادة الثانوية العامة ، أو إحدى الشهادات الأجنبية المعادلة .  
( ب ) اجتياز الاختبارات التي يجريها المعهد على مرحلتين في مجال التخصص المتقدم له الطالب على النحو التالي :

### ١- المرحلة الأولى :

اختبارات للاستعدادات الإبداعية في مجال التخصص، وتعددها مجالس الأقسام ويقرها مجلس المعهد .

### ٢- المرحلة الثانية :

الطلاب الحاصلون على أعلى الدرجات في اختبارات المرحلة الأولى ، وفقاً لما يحدده مجلس المعهد ، يلحقون بالورشة الإبداعية بالمعهد لفترة اختبارية لا تقل عن أسبوعين ، وتكولى أقسام المعهد المختلفة تنظيم برامجها لتقديم الاستعدادات . لدى المتخصصين في كل تخصص . ويتابع أعضاء هيئة التدريس بالأقسام الطلاب ويكلفونهم بممارسات إبداعية أولية ، ويضعون تقارير تقييم مفصلة مشفوعة بالدرجات لكل طالب ، وتدخل في حساب الدرجات النهائية لتقبل .

لكن في هذا الصدد نلزم إشارة التأكيد على أن أية «صياغة لرائحية» لتنظيم عمل ما ، سوف يبقى نجاحها رهن «صياغة تطبيقية» كذلك ، وهو ما يمكن الإقرار بتحقيقه «تجريبياً» بينما تبقى ضرورة التقييم ، ولذلك فإن ما نورد فيما يلي من نماذج الاختبارات التخصصية للمرحلة الأولى ، لتقبل بالطرح للتعرف من ناحية ، ولتبحث والتحليل التقييمي من ناحية أخرى . . . وعليه سوف نرصد لكل تخصص نماذج امتحاناته عبر ما لا يقل عن خمس سنوات متتالية ، حتى تمكن المقارنة والربط (فيما هذا امتحانات قسمي التفكير ، والرسوم المتحركة القائمة سدياً على امتحان شبه ثابت في الرسم) .

**أولاً : امتحان ما قبل التخصصات**

**الثقافة الفنية العامة واللغات وتنوع سينمائي**

**(عام لجميع الأقسام)**

## امتحان التذوق السينمائي (جميع التخصصات)

بعد رؤيتك لفيلم (ممر إلى الهند) المأخوذ عن قصة أدبية شهيرة ، تكلم عن أمد  
المواضيع الآتية :-

١- نقل القصة الأدبية إلى الشاشة :

أورد أمثلة عن القصص الأدبية عربية أو أجنبية التي نقلت إلى الشاشة ومدى  
نجاحها في رأيك أو عدمه .

٢- علاقة السينما الغربية بالشرق :

ما هي الأفلام التي تعرضت للشرق ؟

وكيف قدمت السينما الغربية للعالم للشرق ؟

٣-جماليات الفيلم :

ما الذي لفت نظرك في جمليات الفيلم؟: جمال الصورة - تحريك الكامير -  
الموسيقى - اختيار المكان - الأزياء وخلق الجو العام - أورد أمثلة من الفيلم عن هذه  
النقاط وبين رأيك فيها .

- يقوم الطالب بالإجابة على الأسئلة على أن يختار أسئلة لغة أجنبية واحدة من  
بين الإنجليزية أو الفرنسية، ويتم الإجابة بكتابة الرقم المجاور للإجابة الصحيحة

- على السؤال في الخانة المخصصة أمام رقم السؤال على هامش الصفحة.
- إذا كانت اجابة السؤال رقم ٢٩ هي ب فعلى الطالب وضع حرف ب في الخانة المقابلة على النحو التالي ٢٩/ب.
- اجمالي عدد الاسئلة ١٠٠ سؤال والرمز تسعين دقيقة.
- اللغة الأجنبية : .....
- يلغى امتحان الطالب إذا لم يلتزم بالالتزامات والنظام .
- مع أطيب التمنيات بالتوفيق



**أكاديمية الفنون المعهد العالي للفنون  
إمتحان الثقافة العامة والفنون واللغات**

**الزمن : تسعون دقيقة**

**الكود yaal12**

**١ - يعتبر... من أهم كتاب السيناريو المصريين كما أخرج أفلام روائية وتسجيلية  
ومسلسلات كما قدم للمكتبة الفنية عدة دراسات ومؤلفات:**

**أ- حسن حلمي المهدي.**

**ب- محمد حبيب.**

**ج- طارق النشاري.**

**د- أحمد عبد الوهاب.**

**٢ - قدم لراحل أحمد بدر خان عدة أفلام عظيمة للسيدما المصرية منها فيلم:**

**أ- لصير الإنقاذ.**

**ب- مطفى ثلاثة جدية.**

**ج- نادية.**

**د- العلاج النسيج.**

**٣ - فيلم الكبت كات إخراج دلود عبد السيد مأخوذ عن رواية:**

أ. النظارة السوداء.

ب. وجع البعاد.

ج. مالك الحزين.

د. منتصف ليل الغربة.

٤. يعتبر حلمي حليم أحد المخرجين الذين عملوا في أكثر من مجال في الفن السينمائي منها الترجمة والنقد الفني والإنتاج من أعلامه:

أ. أياها الحلوة.

ب. عاشق الروح.

ج. الاعتراف.

د. غرام الأسباد.

٥. يعتبر الفنان صلاح مرعي أحد فناني السينما المتميزين من خلال مهنته كـ:

أ. مهندس ديكور.

ب. مصور سينمائي.

ج. كاتب سيناريو.

د. مونتير.

٦. فام... يعمل المونتاج للعديد من الأفلام الطويلة والقصيرة والتجريبية بحرفية وحس فني عالي، يضم عمله ضمن قائمة أهم مونتيري السينما:

أ. راجح دلود.

ب. ما هر راضي.

ج. هائل منير.

د. أحمد عبد الوهاب.

٧. عملية الكماج في السينما هي:

أ. ترويب القناعات.

ب. المونتاج النهائي.

ج. ربط الموسيقى بالصورة.

د. مزج شرائط الصوت معا على شريط واحد.

٨. أخرج الفنان حسي رظة في عام ١٩٥١ فقط بحجة أفلام هي: بلاد المحبوب، الحب في خطر، البنات شربات، تمالي سلم، نهاية قصة، غايق ورقائق:

أ. حماني قبيلة ذرية.

ب. كبد العوالم.

ج. زوجة محرمة.

د. الروحاني.

٩. آثار فيلم المنهون عدد حرمنه حجة كبرى بسبب جرأة موضوعه وطريقة تناول ذلك الموضوع من قبل مخرج الفيلم الأستاذ:

أ. يوسف شاهين.

ب. محمد النجار.

ج. سعد مرزوق.

د. عاطف الطيب.

١٠. سبق الفنان أحمد فتوح بارهانة الفنى كما حدث فى فيلم البريء للمخرج:

أ. على عبد الخالق.

ب. محمد حبيب.

ج. عاطف الطيب.

د. يحيى الطيمى.

١١ - يعتبر بعض النقاد أن فيلم السوق السوداء هو أكثر الأفلام المصرية تعبيراً عن الواقع الاجتماعي في الأربعينات وقد قام بإخراجه:

أ - السيد بدير.

ب - كامل الشماشي.

ج - عاطف سالم.

د - السيد زيادة.

١٢ - بفصل المخرج العالمي... تصوير أغلب أفلامه أبيض وأسود حيث تشكل درجات الرمادي جماليات الصورة هذه، كما تعكس نزعة الإنسانية وميله إلى سبر أغوار الإنسان ومن أفلامه القارولة القهية، الصحة، وجها لوجه:

أ - إسماعيل برجمان.

ب - فريدكو فوليبي.

ج - فرانشميكو روزي.

د - سيبيرج.

١٣ - دائماً ما يأتي فيلم المواطن كين للمخرج... على رأس قوائم اختيار أهم الأفلام العالمية في تاريخ السينما:

أ - أليس بونويل.

ب - جودار.

ج - كرولا.

د - أورسون ويلز.

١٤ - أثرت حركة الموجة الجديدة السينمائية والتي ظهرت في فرنسا في اللغة السينمائية بشكل بالغ من خلال أعلامها مثل جان لوك جودار:

أ - سيدني بولاك.

ب. أمل زولا.

ج. فرقتوا قروفا.

د. مكر مكرى.

١٥. بدأ لراحل أحمد جلال حياته الفنية ممثلاً ثم مالبس أن جمع بين التمثيل والتأليف والإخراج ومن أفلامه التي اشترك فيها بالتمثيل والمسندارو والحوار إلى جانب الإخراج فيلم:

أ. لولم للفضب.

ب. عودة المائب.

ج. الهجامة.

د. امرأة آيلة للسقوط.

١٦. أخرج الفنان أحمد خورشيد فيلم هو السبع أفندي بينما شارك في العديد من الأفلام السينمائية، منها: سي عمر، ثلاث الأيام، البوسطحي، الاختيار، الشيماء من خلال تخصصه الرئيسي وهو:

أ. المونتاج.

ب. الديكور.

ج. التصوير.

د. الإخراج.

١٧. حكمت أفلام نجيب الريحاني التركيبة الاجتماعية في الفترة التي تم إنتاجها فيها، ومنها فلم هزل للبلات والذي أخرجه:

أ. أنور وجدى.

ب. عز الدين ذو الفقار.

ج. أشرف فهمى.

د - صلاح أبو موف.

١٨ - كان أول أفلام المخرج المصري العالمي يوسف شاهين:

أ - القويطي.

ب - شباب امرأة.

ج - المصير.

د - بابا أمين.

١٩ - عكست أفلام المخرج... وهي إجماعاً يجعلها أحد التشواهد عن علاقة الفن

بالمجتمع، ومنها المتمردين، صراع الأبطال، السود البطل، درب المهايل:

أ - شريف عرفة.

ب - توفيق صالح.

ج - كمال الشيخ.

د - السود زيادة.

٢٠ - يعتبر سمير الشيخ من أهم... حيث قام بعمل ما يزيد على المئة وخمسون

فيلم، يقع السود الأعظم من أهم أفلام السينما المصرية منها:

أ - مهندسى التفكير.

ب - المونثورين.

ج - كتاب السيناريو.

د - المصورين السينمائيين.

٢١ - يعتبر صلاح أبو موف أحد أهم مخرجى السينما المصرية ومن أهم أفلامه...

أ - باب الحديد.

ب - المنزل رقم ١٣.

ج- الفتوة.

د- الحرلم.

٢٢- أول فيلم روائى مصرى هو فيلم:

أ- فولى.

ب- زينب.

ج- لاشين.

د- أولاد قنوت.

٢٣- أخرج الراحل شادى عبد السلام فيلم روائى طويل واحد هو:

أ- الشبماء.

ب- لولة أن نحمى المدن.

ج- الأرض.

د- جطونى مجرما.

٢٤- المونتاج هو تلك العملية التى تكتمل:

أ- قبل التصوير.

ب- أثناء التصوير.

ج- قبل المكياج.

د- عند خروج النسخة النهائية.

٢٥- يتم تسجيل الحوار فى الفيلم السينمائى أثناء التصوير على:

أ- على خام صوتى.

ب- نفس نيجاتيف الصورة.

ج- خام مغناطيسى.

د - لا يسجل أثناء التصوير.

٢٦ تأثر... بالأراء الطموية للعالم المهتمين ونظريته النسبية التي ترى أن الحقيقة غير ثابتة وإنما تتوقف على العلاقات الزمانية:

أ - الطبيعية.

ب - التأثرية.

ج - النكرويون.

د - الواقعية.

٢٧ - فاز نجيب محفوظ بجائزة نوبل للأدب و من أعماله رواية:

أ - القاهرة الجديدة.

ب - مالك العزين.

ج - وجع البعاد.

د - أولاد حارتنا.

٢٨ - تعبر الفرافير، جمهورية فرحات، المهزلة من أشهر أعمال..... المسرحية:

أ - علي سالم.

ب - ميخائيل رومان.

ج - يوسف إدريس.

د - محمود دياب.

٢٩ - الفيل يا ملك الزمان مسرحية من تأليف الكاتب المسرحي السوري:

أ - سعد الله وائس.

ب - محمد الماغوط.

ج - إيليا أبو ماضي.



د. مارون النقاش.

٣٠. يعتبر... رائد الفن التجريبي في مصر، كما أن لوحته نهضة مصر، ولوحات مستشفى المواساة، ولوحة مدرسة الاسكندرية كلها نماذج رائعة للفنانين الدائريين المصريين؛

أ. أحمد صبرى.

ب. أحمد نولر.

ج. أم حنين.

د. محمد ناجي.

٣١. يقام بهذالى القاهرة للفنون التشكيلية مرة كل:

أ. عام.

ب. عامين.

ج. أربع أعوام.

د. عشرة أعوام.

٣٢. تعتبر أنهى أفلاطون أحد أعلام:

أ. الفن التشكلى.

ب. الأندلس.

ج. الرقص التجريبي.

د. الحناء.

٣٣. شاعر النيل هو الشاعر:

أ. أحمد شوقي.

ب. المازنى.

ج - حافظ إبراهيم.

د - إبراهيم ناجي.

٢٤ - ليلي والمجنون مسرحية شعرية من تأليف:

أ - أحمد شوقي.

ب - صلاح عبد الصبور.

ج - حافظ إبراهيم.

د - فاروق جوينة.

٢٥ - فلم المواطن مصري من إخراج الفنان صلاح أبو سيف عن قصة للكاتب...

العرب في مصر:

أ - يوسف القعيد.

ب - نجيب محفوظ.

ج - جمال الخطاطي.

د - إبراهيم أصلان.

٢٦ - تعتبر لفظة.... مرادف للدراسة الأكاديمية في بدايات إطلاقها، ولكنها

بمرور الزمن تحولت لتعني ما هو خالف من الأعمال الفنية:

أ - الواقعية.

ب - الكلاسيكية.

ج - مافرق للطبيعة.

د - الطبيعة.

٢٧ - يعتبر تمثال نهضة مصر أحد الشواهد على عبقرية... الفنية، وقد أقيم له

منحوت باسمه:

أ - حامد سعيد.

د. - حسن حشمت.

ج. - محمود مختار.

د. - جمال السجيني.

٣٨ - اكتسب شهرة واسعة في رسم البورتريه، وتميزت أعماله بالتمهيرات التي يستلهمها من المهرن و يعكسها في الترحه:

أ. صلاح عبد الكريم.

ب. صبحى مراد.

ج. صبرى راجب.

د. زينب عبد الحميد.

٣٩ - كتبت كتابات...جأتها دراسات إنسانية متأمله حتى صممت بديما تحت الجلد و هو ما يظهر في أعماله موت موظف، طائر البحر، بستان الكرز، الخطوبة،... إلخ:

أ. مترلدرج.

ب. نسي ويلياميز.

ج. تشكوف.

د. بيرلدين.

٤٠ - من أشهر كتاب المسرح الاخرى وأكثرهم حرفة:

أ. كورنى.

ب. سولوكليس.

ج. يونيسكو.

د. إدوارد آلبى.

٤١ - تعبر لوحة الحناء الأخير أشهر لوحات الفنان العالمى:

أ - رمبرانت.

ب - جريا.

ج - ليونارد دافنشي.

د - مايكل أنجلو.

٤٢ - الهارب آلة يرجع تاريخ استخدامها لـ:

أ - الفراعنة.

ب - البيزنطيين.

ج - الأتراك.

د - اليونانيين.

٤٣ - يحكي بآلية بدروشكا قصة حب بين الأراموز بدروشكا والباليرنا الأولى، وهـ  
من تأليف:

أ - بيكاسو.

ب - مونسارت.

ج - سترافسكي.

د - فيللي.

٤٤ - حسن من شكل العمود وأدخل الرتر الخامس:

أ - الخلمي.

ب - زرينب.

ج - الكندي.

د - سود درويش.

٤٥ - تأثر بأعمال نابليون وانعكس هذا في السيمفونية الثالثة الشهيرة بالبطولة:

١- موصلاوت.

ب- شويان.

ج- بيتهوفن.

د- يوهان سيبتيان باخ.

٤٦ . ألف..... عدد من الأعمال للباللة منها كسارة للبندق، بحيرة التبجع، الجمال  
النائم:

أ- بيتهوفن.

ب- تافشي.

ج- سيزان.

د- تشيكوفسكي.

٤٧ . أسهم..... مؤلف كتاب للموسيقى الكبير بمؤلفه هذا بجهد متميز في تاريخ  
الموسيقى العربية:

أ- ابن رشد.

ب- ابن الهيثم.

ج- ابن النفيس.

د- الفارابي.

٤٨ . سكة السلامة عمل مسرحي من تأليف:

أ- وحيد حامد.

ب- نجيب سرور.

ج- محمود دياب.

د- سعد الدين وهبة.

٤٩ - يعتبر النقاد مسرحية با طالع الشجرة للكتاب..... أحد نماذج دراما البحث في المسرح العربي:

أ- توفيق الحكيم.

ب- طه حسين.

ج- محمد طاهر.

د- سمير مرخان.

٥٠ - الصونانة هي:

أ- مكان لحفظ الأفلام.

ب- قالب موسيقى.

ج- إحدى الرقصات العالمية.

د- أشهر المسرحيات العالمية.

٥١ - فاز فريق..... بكأس الأندية أبطال الكؤوس العربية التي أقيمت بالاسماعيلية:

أ- الاسماعيلي.

ب- الأهلي بنغازي.

ج- مولودية وهران.

د- الشباب السعودي.

٥٢ - يتكون عدد لاعبي فريق كرة اليد في الملعب من:

أ- خمسة.

ب- تسعة.

ج- سبعة بخارجي المرمى.

د- ستة لاعبين فقط.

٥٣ - وصل المنتخب المصري لكرة القدم لنهائيات كأس العالم آخر مرة عام:  
أ - ١٩٩٠.

ب - ١٩٨٦.

ج - ١٩٩١.

د - ١٩٦٤.

٥٤ - يحضر محمد علي كلاي قبل اعتزاله اللعب من أشهر لاعبي:  
أ - رفع الأثقال

ب - كمال الأجسام.

ج - ألعاب القوى.

د - الملاكمة.

٥٥ - ... من أشهر الشعراء العرب في الشعر الحر يتميز بعمق التجربة والرأى المر،  
وكان آخر أعماله هو أوراق الغرة ٨ وهي الغرقة التي شهدت الأهم الأخيرة في  
حياته:

أ - أحمد شوقي.

ب - بدر شكري الشيباني.

ج - أمل دنقل.

د - نزيه خيري.

٥٦ - يشغل توني بلير منصب:

أ - وزير خارجية أمريكا.

ب - وزير ثقافة فرنسا.

ج - رئيس وزراء إنجلترا.

د - وزير مالية إنجلترا.

٥٧ - يرجع الفضل في إنشاء معاهد أكاديمية الفنون إلى..... إيان أن كان وزيرا للثقافة.

أ - إسماعيل صدقي.

ب - عاتق صدقي.

ج - ثروت عكاشة.

د - همد اللطيف بغدادى.

٥٨ - يرجع قدم نيل نوتكى إلى:

أ - عهد محمد على.

ب - عهد إسماعيل.

ج - العهد الفرعونى.

د - العهد النحاسى الثانى.

٥٩ - يتكرر يوم التاسع والعشرون من هراير مرة كل:

أ - عام.

ب - عامين.

ج - عشرة أعوام.

د - أربعة أعوام.

٦٠ - عاصمة الأرجنتين هي:

أ - بونس آيرس.

ب - أرجنتا.

ج - لنديرة.



٦٥ - فاتح الأندلس وصاحب حملة البحر أسلمكم والحدو حلفكم:

أ - عتبة بن نافع .

ب - الحلوقة الناصر .

ج - طارق بن زياد .

د - صلاح الدين .

٦٦ - يقع معبد الكرنك في:

أ - الأقصر .

ب - أسوان .

ج - نجع حمادي .

د - فنا .

٦٧ - أول من دعى للتوحيد :

أ - إخناتون .

ب - بتاح .

ج - آمون .

د - رع .

٦٨ - أول معاهدة سلام في التاريخ عندما :

أ - مينا .

ب - نمرود .

ج - رمسيس الثاني .

د - أحمس .

٦٩ - وزير خارجية أمريكا هو:

أ - مادلين لوثر برايت .

ب - جون ميجور .

ج - آل جور .

د - شيراك .

٧٠ - قامت مفاوضات أتلو بين الاسرائيليين والفلسطينيين بحضور:

أ - الطرفان فقط .

ب - سوريا .

ج - أمريكا ومصر والأردن .

د - أمريكا والأردن .

٧١ - كانت ديانا والكي حظيت بشعبية عالمية هائلة بسبب مشروعاتها الخيرية

تعمل لقب ..... عند وفاتها:

أ - صاحبة السمو الملكي .

ب - أميرة ويلز .

ج - ليدى تشارلز .

د - أميرة بريطانيا .

٧٢ - وقع العدوان الثلاثي على مصر عام:

أ - ١٩٧٣ .

ب - ١٩٦٧ .

ج - ١٩٤٨ .

د - ١٩٥٦ .

٧٣ - لشهر مرض انهولر جهاز الصناعة باسم:

أ- الهموتقليا.

ب- الكبد الوبالي.

ج- السبدا أو الأبدز.

ج- جنون البحر لوجوده في لحم الأبقار.

٧٤ - تعتبر طبقة الأوزون رقيقة جدا ومع ذلك تمثل الدرع الواقى للأرض ونتيجة للحال الذى أصابها من تلوث الهواء بالعواام والغارات المستخدمة فى التبريد بأشكاله فقد أدى هذا إلى:

أ- انتشار الأوبئة.

ب- إنخفاض حرارة الأرض.

ج- ارتفاع حرارة الأرض.

د- زيادة الجليد القطبى.

٧٥ - أقيمت دورة الألعاب الأولمبية عام ١٩٩٦ فى مدينة:

أ- لوس أنجلوس.

ب- سول.

ج- أطلانتا.

د- لشبرنة.

اللغة الأجنبية: يجب الطالب على أسئلة الجزء الأول الخاص باللغة الانجليزية، إذا كان اختياره للغة الانجليزية كلمة أجنبية أو الجزء التالى إذا كان اختياره هو اللغة الفرنسية ويحمل نفس أرقام الأسئلة.

76- ..... were first viewed through a telescope by Galileo.

- A- Jupiter has four moons
- B- Jupiter's four moons
- C- Jupiter surrounded by four moon
- D- surrounded by four moons Jupiter

77- ..... the end of the Ice Age around 8000 B.C. mammoths became extinct.

- A- with
- B- it was
- C- that
- D- in addition

78- The gila monster is..... .. poisonous lizards found in North America.

- A- few
- B- the one
- C- one of the few
- D- of the one few

79- ..... Cairo's proximity to suez, it is important link in the nation's transportation system.

- A- Since
- B- Resulting
- C- However
- D- Because of

80- Agronomists work to improve the quality of crops, increase the yield of fields, and ... of soil

- A- the quality is maintained
- B- maintain the quality
- C- the maintenace of the quality
- D- maintaining the quality

81- From 1898 to 1933, the U.S. weather Bureau obtained information about the weather from..... to box kites.

- A- attached devices
- B- attached to devices
- C- devices attached
- D- attached were dvices

82- Projective tests..... as the Rorschach Test have no right wrong answers.

- A- Suck
- B- Similar
- C- Like
- d- Same

83- Prospectors rushed to Nevada in 1859..... was discovered there.

- A- after gold soon
- B- soon after gold
- C- gold was soon after
- D- they found gold

heat from the sun is trapped near the earth's surface, the green-house effect

84- ..... occurs.

- A- Not
- B- when
- C- that
- D- what

85- ..... the outer layer of the skin, contains pigments, pores, and ducts.

- A- that The epidermis
- B- The epidermis is
- C- The epidermis
- D- The epidermis which

86- The Kilauea volcano..... on the eastern slope of the larger Mauna Loa volcano.

- A- is situated
- B- has situated
- C- situating
- D- to situate

87- In November 1863, the city of Atlanta\_\_\_ during Sherman's Famous for "March to the Sea".

- A- was completely burned
- B- completely was burned
- C- it was burned completely
- D- completely burned it

88- The Kentucky Derby ..... every May at Churchill Downs in Louisville, Kentucky.

- A- to be run

B. run

C - it may be run

D. is run

89 ..... have captured the spirit of the conquest of America as well as James Fenimore Cooper.

A. Few writers

B. the Few writers

C. the writers are Few

D. Few are the writers

90. Out of John Kenneth Galbraith's The affluent Society..... for an increase in public goods, potentially at the expense of private goods.

A. came the argument

B. his argument

D. the economist is arguing

C. argued

91. Unlike the earth, which Rotates once every twenty - four hours, .. once every ten hours.

A. the rotation of Jupiter

B. the occurrence of Jupiter's rotation

C. Jupiter rotates

D. Jupiter's rotating

92-... .. Peaches are classified as freestone or clingstone depends on how difficult it is to remove the pit.

A- the

- B- About
- C- Whether
- D- Scientifically

**93- Keynes argued that to avoid an economic depression the government.... spending and lower interest rates.**

- A- is
- B- higer
- C- increuse
- D- should increase

**94- The human body has Four Jugular veins,..... each side of the neck.**

- A- there are two on
- B- it has two on
- C- two are on
- D- two on

**95- In 1905 Juneau replaced Sitka.... Alaska.**

- A- the capital was
- B- as the capital of
- C- was the capital of
- D- the capital being

**96- ..... of the Stamp Act in 1865 provoked strong opposition among the American colonists.**

- A- The passage was
- B- it was the passage
- C Before the passage



D- The passage

97- The adder is a venomous snake .... bite may prove fatal to hu-

man.

A- its

B- whom its

C- that

D- whose

98- The sport of hang gliding ..... by Federal Aviation Administration (FAA).

A- regulated it

B- is regulated

C- that regulated

D- that it was regulated

99- The javelin used in competition must be between 260 and 270 centimeters.....

A- in length

B- it is long

C- whose length

D- lengthly

100- In internal combustion engine, .... and air are heated inside a cylinder.

A- and gasoline vapor

B- both gasoline vapor

C- gasoline vapor additional

D- besides gasoline vapor

ثانياً: اللغة الفرنسية:

- 76- il- est important que l' etablissement ..... votre enregistrement
- A- Va confirmer
  - B- confirme
  - C- confirmera
  - D- Oblige de confirmer
- 77- Par mesure de precaution le chauffeur de Taxi doit avoir la monnaie..... pour rendre le reste a son client.
- A- cinq dollar
  - B- cinq dollars
  - C- cinqs dollar
  - D- cinqs dollars
- 78- rester dans un hotele coute ..... que louer une chambre chey une famille.
- A- deux fois plus
  - B- plus que deux fois
  - C- deux fois encore
  - D) plus les deux fois
- 79- lorsque un ami insiste ..... un cadeau tres cher ca rend la situation un peu delicate.
- A- pour accepter
  - B- pour l'acoeptation
  - C- pour qu'on accepte
  - D- pour l'accept
- 80- Mahmoud said est considere par la plupart de critiques

**d'art..... le plus grand peintre de portrait de son époque.**

**A- Comme le**

**B- qu'il était**

**C- était**

**D- qu'il a été**

**81- C'était la première fois que la princesse de Wales était aux  
états- Unis.....**

**A- est- ce vrai?**

**B- pas vrai/**

**C- en vente**

**D- en toute vente**

**82- Mettez les plantes ..... la fenêtre pour avoir de la lumière**

**A- près de**

**B- près à**

**C- proche**

**D- prochaine**

**83- si L;un des participants à une conversation demande ..... la  
communication est rompue.**

**A- ce que veut dire L'autre**

**B- l'autre veut dire quoi**

**C- qu'a t'il dit l'autre**

**D- est - ce l'autre qui dit**

**84- la devoir consiste à écrire un essai de ..... environ.**

**A- cinq cent mot**

**B- cinq cents mots**

C- cinq Cents mot

D-cinqs cent mot

85- Les gens professionnels apprecient \_\_\_\_\_ lorsque vous desirez  
muniez - un rendez - vous.

A- que vous les appelez

B- si vous pouvez appeller

C- qu' on appelle

D- que vous appelez

86- le salaire d'un chauffeur prive est beauouq plus eleve que.....

A- celui de l'enseignant

B- comparant a l enseignant

C- la salaire d'un enseignant

D- l'enseignant et son salaire

87- Richard Nixon etait un avocat et a .... avant d'entrer dans la  
politique.

A- servi a la marine comme officier

B- la Marine l'a pris comme officier

C- ete officer de Marine

D- servi reellement lamarine

88- la plupart des etudiants etrangers n'aiment pas le cafe amer-  
icain.....

A- C'est mon cas

B- et moi aussi

C- et moi encore

D- et encore moi

**89- On esperait ..... le Match mais les autres jouaient fort bien.**

- A- le gain
- B- desirer gagner
- C- gagner
- D- pou voir gagner

**90- cette plan te est .... grande qu'il faut la deplacer.**

- A- aussi
- B- si
- C0 tres
- D- trop

**91- differents des europeens les americains.... (le bacon and eggs)  
[pour leur petit dejeuner.**

- A- preferent
- B- apprecient
- C- ont une preference
- D- sont habites a manger

**92- Un etudiant doit informer le directeur s'il ..... sa chambre  
avec un autre copain.**

- A- refuse de partager
- B- accepte de partager
- C- Veut partager
- D- desire partager

**93- ..... que les anglais sont installes a jamestown.**

- A- l'annee 1607
- B- parceque en 1607

C- c'était en 1607

D- pendant l'année 1607

94- la direction n'accepte pas seulement les diplômes.. elle exige  
... d'expérience.

A- encore deux ans

B- pas moins que deux ans

C- deux ans

D- plus que deux ans

95- les ouvriers espèrent ..... chaque etc.

A- re travailler

B- avoir du travail

C- participer au travail

D- continuer a travailler

96- Shahin dans son dernier film.....enjet de controverse.

A- etait

B- devait etre

C- devenu

D- a etc

97- le cinema Arabe.... Une crise grave.

A- devait traverser

B- a traverse

C- traverse

D- traversera

98- L'etudiant de l'institut de cinema a .... beaucoup de choses  
avant de se presenter.

- A- a su
- B- doit savoir
- C- savait
- D- Saura

**99- la fin du film (la terre)..... une exemple.**

- A- est devenue
- B- va devenir
- C- etait
- D- sera

**100 - l'art .... une solution pour les crises spirituelles du monde.**

- A- peut etre
- B- pouvant faire
- C- aidera
- D- facilite

**أكاديمية الفنون المعهد العالي للسينما**  
**امتحان القبول للعام الدراسي ٩٩.٩٨**  
**الثقافة العامة واللغات**  
**الكود Aya44 الزمن ٥٠ دقيقة**

١ - عاصمة موريتانيا هي:

أ - نواكشوط.

ب - مالي.

ج - نودوما.

٢ - المفريي سميد هويطة من أشهر المدقنين العرب الذين حققوا بطولات خاصة  
في العدو لمسافة:

أ - ١٠٠ م.

ب - ٣٠٠ م.

ج - ١٥٠٠ م.

٣ - عدد لاعبي فريق الكرة الطائرة الأساسيين:

أ - خمسة لاعبين.



ب - مدحه لاعبين .

ج - ستة لاعبين .

٤ - أخذ فيلم الحرام عن رواية بنص الاسم من تأليف الأديب الكبير:

أ - نجيب محفوظ .

ب - يوسف ادريس .

ج - يوسف القعدد .

٥ - تسمى عملية إعادة تسجيل الصوت في الاستوديو للقطات المصورة في السينما

بـ:

أ - المكساج .

ب - التزامن المزجل .

ج - الإناعة الخلفية .

٦ - أخرج ..... أول فيلم سينمائي في التاريخ .

أ - دزيجافورتوف .

ب - الأخوان لومير .

ج - د. و. جريغوث .

٧ - يعتبر فيلم درب المهابيل عن فكر المخرج ..... والمعاصر على جائزة الدولة

للتعبيرية هذا العام .

أ - يوسف شاهين .

ب - توفيق صالح .

ج - كمال الشيخ .

٨ - رئيس الوزراء الروسي الحالي هو:

أ. يفجيتنى برهماكوف.

ب. بوريس يلتسين.

ج. روسكى كورماكوف.

٩. أهدى فيلم الفتوة للمخرج الراحل ..... إعادة رؤية للواقعة.

أ. أحمد بدرخان.

ب. أحمد جلال.

ج. صلاح أبو سيف.

١٠. سميت السياسات الاقتصادية التى بدأت فى منتصف السبعينات باسم سياسة:

أ. الإنفتاح.

ب. الخصخصة.

ج. الاشتراكية.

١١. يعتبر ..... من أشهر الشعراء العرب ومن قصائده مراثى زرقاء اليمامة،

السويس، حرفة السمكات رقم ٨ .. إلخ.

أ. عبد الرحمن الأندلسى.

ب. أمل دنقل.

ج. نزار قبانى.

١٢. القراء محمد نجيب هو:

أ. رياضى مصرى راحل.

ب. شاعر طنائى وضابط بالميدل.

ج. أول رئيس جمهورية مصرى.

١٣. آخر إنشقاق لمصر فى كأس الأمم الأفريقية هو عام:

أ. ١٩٩٨.

ب. ١٩٩٠.

ج. ١٩٨٦.

١٤ - الأخوة الأعمام هي رواية للأديب الروسي الكبير:

أ. تولستوى.

ب. جرجول.

ج. دوستوفسكى.

١٥ - الفنان..... من أشهر الفنانين التأثيريين العرب، وله متحف يحمل اسمه.

أ. هنية شرارة.

ب. إبراهيم ناجى.

ج. محمد ناجى.

١٦ - أول فيلم روائى مصرى هو:

أ. بوموم القدي يبحث عن وظيفة.

ب. دناء.

ج. زيلاب.

١٧ - الطوت من آلات النطق:

أ. الخشبية.

ب. الوترية.

ج. النحاسية.

١٨ - قدم المخرج العلمى..... تحفته الرائعة توتانك لتصبح من العلامات المميزة

فى تاريخ الإنتاج والتوزيع السينمائى.

أ. جيمس كاميزون.

ب. سبيلرج.

ج. كوبولا.

١٩ - يعتبر..... كينيث سدار من أشهر الشخصيات في أمريكا هذا العام.

أ. المخرج السينمائي.

ب. معلمي الجار.

ج. المدهي العام السنكل.

٢٠ - طبقة الأوزون هي :

أ. طبقة جلدية رفيقة بحجم الإنسان.

ب. الطبقة الخارجية من الغلاف الجوي للأرض.

ج. الطبقة الصفيرية للحاوية للهترول في باطن الأرض.

٢١ - قام بإخراج عدد من الأفلام الوثائقية والتسجيلية، كما قام بكتابة السيناريو وله مؤلفات في فن السينما:

أ. حسين حلمي المهندس.

ب. أحمد خورشيد.

ج. صلاح مرعي.

٢٢ - غنى الفنان..... أغنيته يا بلح زغلول بمناسبة عودة سعد زغلول ورفاقه من المنفى.

أ. سيد درويش.

ب. كامل الخلمي.

ج. إبراهيم الموصلي.

٢٣ . تقع قناة أستانكوبس :

أ . على خليج بنما .

ب . في ساق اللبائنات .

ج . في لادن الإنسان .

٢٤ . تنظم مصر بطولة العالم لكرة اليد للكبار عام :

أ . ٢٠٠١ .

ب . ١٩٩٩ .

ج . ٢٠٠٠ .

٢٥ . الكونشرتو هو :

أ . مصطلح سيمفوني .

ب . قالب موسيقى .

ج . آلة موسيقية .

٢٦ . يتدفق الدم إلى جسم الإنسان من خلال الشريان الأورطي والذي يتدفق إلى

الدم من :

أ . الأذين الأيمن .

ب . البطين الأيسر .

ج . البطين الأيمن .

٢٧ . من أشهر أعمال الفنان ..... تمثال بهمنة مصر .

أ . محمود مختار .

ب . صبرى راغب .

ج . سمير غريب .

٢٨ . لشبونة هي عاصمة:

أ - أنجانيا.

ب - نيكاراغوا.

ج - البرتغال.

٢٩ . لأنه كان صابط في الجيش وشاعر في نفس الوقت لقب برب السيف والظم:

أ - أحمد شوقي.

ب - إيليا أبو ماضي.

ج - محمود سامي البارودي.

٣٠ . مات المفرج..... بعد رحلة إبداع طويلة حقق فيها الشهرة العالمية، ومن أشهر أعماله راشومون.

أ - هونلر.

ب - أكيرو كيرلساوا.

ج - هينشكره.

٣١ . تقع بورما في قارة:

أ - أفريقيا.

ب - آسيا.

ج - أمريكا.

٣٢ . أشهر..... بكتابة الرياضيات قدمت له السدما والتلفزيون العديد من الأعمال ومنها أوبريت الليلة الكبيرة.

أ - عبد السلام أمين.

ب - حسين السيد.

ج - صلاح جاهين.

٢٣ - مجموعة لوحات زهرة الخشخاش التي رسمها..... من أكثر اللوحات عرضه  
للسرقة والنقل.

أ - بيكاسو.

ب - فلن جوج.

ج - مايكل أنجلو.

٢٤ - أول تمهية ناجحة لاستلخاخ كائن حي هي تمهية:

أ - كلوديا شيفرز.

ب - الكلبة لايتا.

ج - النعجة دولي.

٢٥ - العمل الموسيقي كارمن هو:

أ - باليه لتشايكوفسكي.

ب - باليه لسرافنسكي.

ج - أوبرا لجورج بيزيه.

٢٦ - المعرض الفائز بجائزة مهرجان المسرح التجريبي هو:

أ - السيدة ترتدى الفراء.

ب - مطعة للكحل.

ج - غزل الأصابع.

٢٧ - ترك الرئيس الأمريكي..... مقعد الرئاسة في أعقاب فضيحة ووترجيت  
ثانيته.

أ - نيكسون.

ب - بوش .

ج - بيل كلينتون .

٣٨ - فيلم أحلام المدينة الذى تدور أحداثه فى فترة الوحدة بين مصر وسوريا من إخراج :

أ - محمد طس .

ب - فوزى أبو زيد .

ج - يوسف شاهين .

٣٩ - قام أحد المتطرفين اليهود باغتيال ..... رئيس الوزراء الإسرائيلى السابق نتيجة لاستمراره فى عملية السلام .

أ - شيمون بيريز .

ب - مناحم بيجين .

ج - إسحق رابين .

٤٠ - من أشهر مديرى التصوير الذين ثروا عندما المصرية من خلال أفلامه التى عمل بها ..... .

أ - أنسى أبو سيف .

ب - حائل منير .

ج - عبد العزيز فهمى .

ثانها اللغة الأجنبية :

وهى الأسئلة من ٤١ - حتى ٦٠ ويقوم الطالب بإختيار إحدى اللغتين الإنجليزية أو الفرنسية وتحمل أسئلة كل لغة نفس الأرقام على حدى .



اللغة الإنجليزية:

- 41- Many plants can be tricked into flowering earlier or later than normal \_\_\_\_ the hours of light.
- A- are adjusted artificially by
  - B- they are artificially
  - C- by artificially adjusting
- 42- Infrared scanners produce images.... in the region being studied.
- A- the temperature
  - B- show the temperature
  - C- that show the variations show variations temperature variations
- 43- .... people with high blood pressure may not exhibit symptoms, they may not be aware they the disease.
- A Because
  - B- Although
  - C- However
- 44- It was the impact of the railroad... agriculture in the west.
- A- expanded
  - B- that it had expanded
  - C- that expanded
- 45- .... the California Condor and its nesting sites are protected by law, it shows no signs of increasing in number.
- A- Although
  - B However
  - C Nevertheless
- 46- The more distant a star happens to be,... to us.

A- the dimmest it seems

B- the dummer it seems

C- it seems dimmer

47- Roquefort cheese is named for the region of France... It was first accidentally produced.

A- where

B- while

C- as

48- ... is one of few substances that expand up on freezing.

A- It is water

B- water

C- that water

49- ... that our milky way, and other similar galaxies, contain stars of varying ages.

A- Astronomers now

B- Now astronmers believing

C- Astronomers now believe

50- ... to the issuance of stamps, letters were marked "paid" by pen and ink or hand stamps.

A- Prior

B- Before

C- Due

51- Aristotle, one of the greatest natural philosophers,...the leading cultural and intellectual city in Greece.

A- Living in the Athens

- B- he lived in Athens
- C- lived in Athens
- 52- ... cattle, but also railroads helped build the city of Chicago.
- A- Not only
- B- Only
- C- Neither
- 53- Solar heat penetrates more deeply into water than....
- A- it is penetrating into the soil
- B- it does into soil
- C- does it into soil
- 54- Mark Twain... was driven by a desire for money and travel.
- A- although one of America's best-known writer's
- B- as one of America's best-known writers
- C- one of America's best known writers
- 55- ... the Pilgrims first winter was mild half of them died from disease within three months of their arrival.
- A- Although
- B- Despite
- C- In spite of
- 56- Frederick J. Turner.... argued that the frontier shaped a distinctive way of life.
- A- a famous American historian who
- B- a famous American historian
- C- despite a famous American
- 57- The south has a diversified agriculture raising varied crops,

including fruits,.... soybeans and peanuts.

A- it has Vegetables

B- The Vegetables

C- Vegetables

58- Most animals sense of smell... most acute.

A- was

B- is

C- are

59- Next to water... the most important substance in the body.

A- portein is

B- it is portien

C- portien

60- ... that certain glands in the bodies of birds are stimulated by increasing amounts of light

A- The Belief

B- To believe

C- It is believed

### اللغة الفرنسية

41- la chaleur... Profondement l'eau.

A- penetre

B- entre

C- soupre

42- Les trains qui traversent.... prennent dela vitesse.

A- la mer

B- Les champs

C- Les etangs

43- .. d'Alexandrie sont Pleins de verdure.

A- les Alentours

B- les cotes

C- loin de

44- les etoiles.... nous donnent parfois des signes.

A- de la terre

B- du ciel

C- cosmotes

45- IL a perdu... lors d'un accident de voiture.

A- la volonte

B- l'Enthousiasme

C- la Memoire

46- Kurosawa etait le Metteur en scene le plus connu du...

A- U.R.S.S.

B- Japon

C- inde

47- Neguib Mahfouz a reçu le prix Nobel de....

A - sciences

B- litterature

C- Agriculture

48- l'hiver a cause la mort de.... ennigrants du sud.

A- plupart

B- Nombre

C- plusieurs

**49- Le Fromage Qui Nous ... de France est de meilleur qualité.**

A- Vient

B- Apporte

C- Procure

**50- ... Est la matière première la plus importante**

A- le sel

B- L'Eau

C- le vent

**51- Les Lettres Doivent être.... Avant D'être postées.**

A- Colles

B- Timbres

C- Ecrits

**52- Aristote le plus Grand philosophe Grecque .... A Athènes.**

A- A vécu

B- A pense

C- A Ecri

**53- Nour El Sherif..... un prix D'honneur Au festival D'alexandrie**

A- A perdu

B- A Gagne

C- A Elabore

**54- ..... Les oiseaux ont des Ailes est le titre d'un poème.**

A- Seuls

B- Encore

C- Malgré

**55- ... Mustapha Kamel Qui a Dit l'Égypte pour Les Égyptiens.**

A- A lors que

B- C'était

C- Quand

**56- Le Peuple... Contre Ses tyrans.**

A- S'Agitait

B- Se revoltait

C- Acceptait

**57- J'ai Abandonné... Pour suivre les cours de L'Institut Du cinéma**

A- Ma Carrière

B- Mon Passe

C- ma vie

**58- Un Grand Part du public .... la vulgarité de Certaines scènes du Film.**

A- Détestait

B- Aimait

C- Savourait

**59- Trois Acteurs... Le propos du Film Avec conviction.**

A- Défendaient

B- Luttaient

C- Acceptaient

**60- L'instinct des animaux est parfois... Que l'instinct des hommes.**

A- Très puissant

B- Plus fort

C- Moins Faible

أكاديمية الفنون  
المعهد العالي للسينما

إمتحان القبول للعام الدراسي ١٩٩٨/٩٧

التنسيق السينمائي

شاهد هذا العلم وأكتب إنطباعاتك عنه

وحاول أن تهتم في كتابتك بالانغماس المتقدم له،

الزمن: ساعتان

مع أطيب التمنيات بالتوفيق،



**أكاديمية الفنون**

**إمتحان القبول ١٩٩٩/٩٨**

**المعهد العالي للسينما**

**تدوى سونمالي الزمن : ساعة ونصف**

**إكتب انطباعك عن الفيلم الذي شاهدته عامة وبما يبرر تخصصك..**

**مع أطوب التحيات بالتوفيق،**

**أكاديمية الفنون**

**إمتحان القبول ١٩٩٩/٩٨**

**المعهد العالي للسينما**

**تدوى سونمالي : ساعة ونصف**

**التفوق السينمائي**

**إكتب انطباعك عن الفيلم الذي شاهدته عامة وبما يبرر تخصصك..**

**مع أطيب التحيات بالتوفيق،**

**ثانياً: تخصصات**  
**إخراج**  
**سيناريو**  
**مونتاج**  
**انتاج**

## إمتحان القبول بالمعهد العالي للسينما

عام ١٩٩١/٩٠

### لأقسام: إخراج، سيناريو، مونتاج، إنتاج

الزمن ٣ ساعات

ملحوظة:- يراعى فى هذا الامتحان أن تعبر عن نفسك بمرية شديدة، وتطلق  
أخبارك العنان مستخدما المعلومات التي تعرفها عن الحدث والشخصية  
والمكان.

لا تضع أى رقابة على نفسك، ولا تشغل بالك كثيرا بموقف مصححي الامتحان.  
أولا: أجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة الأربعة التالية:  
(٢٠ درجة)

١- فى الجزء التالى - من قصة «الغضب» كتب الكاتب «صالح مرسى» جملا تلير  
فى الذهن أشكالا ومناظر متعاقبة فقال:

«زمجرت الأمواج فى الخارج، وبدأت السفينة تترنح تحت ضرباتها، وبدأت أتمابل  
فى وقفتى وسط الكابينة وقد بدأ القلبان يصويلى، ولما كنت بدى إلى النافذة كى  
أفحصها، فترنحت السفينة مرة أخرى تحت ضربات موجة تعالى صوتها فى الخارج  
كزئير وحش هائج، وترنحت وكنت أسقط على الأرض، وصفر للهواء، وصوت

الرياح، وهبت العاصفة على غير انتظار.. أحسست أنني أحتق، كان لابد لي من هواء نقي، مددت يدي من جديد إلى النافذة.. فارتطمت بسطح أملس لا باب له، بحثت عن القفل فلم أجده، حملت في الصوة العائت فإذا الباعدة موصدة، وأنا راجحها كادب لا يشف عما خلفه.. وبدأت قواي تتور من جديد، وأحسست بهجدي ينهار، ووقعت عيناى على زر صغير رحت أصغط عليه بكل قواى، فافتح الباب، وظهر رجل: «هل أستطيع أن أقدم لك أى شىء؟». المطلوب أن تظهر على الشاشة هذا التعبير الأدبى فى شكل صور سينمائية متتابعة، بحيث تنقل هذا التعبير الأدبى إلى تعبير سينمائى.

٢. اقرأ ما يلى جيدا، ثم اكتب على أساسه، إما قصة قصيرة، أو بضع مشاهد سينمائية، مع التركيز على الجانب البصرى والسمعى فى تصويرك لما سوف تكتبه، مطلقا العنان لخيالك خاصة فى صياغة نهاية للموقف.

«كانت هناك أسرة تعيش فى بيت من ثلاثة طوابق مرود بمصعد، وذهب أفراد تلك الأسرة إلى أوروبا لقضاء ثلاثة شهور، وقبل خروجهم فصلوا الكهرباء عن البيت من جهاز التحكم الذى عند المدخل، كما يفعلون عادة، كانت إحدى الخادعات قد بقيت فى الطابق الطوى لترتيبه بعد أن التفتت مع أصحاب البيت على أنها ستظل على الدرج حون تنلهى، وستقل الباب الخارجى بالمصاح، وستردد على البيت مرة كل أسبوع لتنظيفه أثناء غيابهم، لكنها تنكرت كما يبدو أمرا مستهجلا فى اللحظة التى خرج فيها أصحاب البيت، وحاولت اللحاق بهم بسرعة فى المصعد فاجأها انقطاع التيار الكهربائى وهى فى منتصف الطريق...

٣. حريق.. عاصفة.. طلقات نارية. من خلال هذه الكلمات قم بصياغة موقف، أو حدث درامى من وهى خيالك.

٤. اكتب سردا أو كتابا لمعالجة سينمائية عن علاقة حب شاب ومثانة مكفوفى البصر.

ثانيا: أجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين التالين.

(١٠ درجات).

١ - لديك مجموعة من اللقطات غير مرتبة لحادثة أوتوبس، حدثت من استهتار سائق.. والمطلوب ترتيبها الترتيب الصحيح:

- لقطة عامة لأوتوبس يسير في شوارع القاهرة بسرعة عادية.

- لقطة عامة للأوتوبس يسير بسرعة غير عادية في الشارع.

- لقطة عامة للأوتوبس يسير بسرعة شديدة.

- لقطة عامة للأوتوبس يرارغ بين السيارات ويخرج منها بسرعة.

- لقطة عامة داخل الأتوبس والرحام فيه شديد.

- لقطة متوسطة للكسارى وهو يقطع التذاكر ويبدو عليه الارتجاج الشديد من حركة الأتوبس.

- لقطة متوسطة لسيدة متوسطة قس وعلى حجرها طفل نحاول أن نمسك أهريز الكرسي بيد، وباليه الأخرى نحمي الطفل من الارتجاج.

- لقطة متوسطة للسائق وهو على عجلة القيادة في حالة من الفوضى وبجانبه فتاة يغازلها وهي تبادل له الغزل.

- لقطة متوسطة لشاب، وشابة جامعيان يتصاحكان ويتلهران هذه الارتجاجات ليلتاصقا.

- لقطة متوسطة للفتاة وهي تنقل غزل السائق على أمل أن ينزلها في المكان الذي تريده.

- لقطة قريبة للطفل يركب بشدة.

- لقطة عامة بحركة كاميرا من وجهة نظر الأوتوبس لشرطي المرور وهو مدهش ويكتب رقم الأوتوبس.

- لقطة متوسطة لرجل عجوز يمسك باقريز الكرسي الذي أمامه من خلف الارتجاج.

- لقطة متوسطة لسيدة كبيرة والعطاء تنف بجانبها ويبدو عليها الضيق.

١ . لقطة متوسطة لشخص متوسط العمر ينظر من الشباك ويرنج لهضا وهو يكلم نفسه .

٢ . لقطة عامة لدخول الأتوبيس بسرعة شديدة محل تجارى فى أحد الشوارع ويعظم واجهة المحل .

٣ . ادباك مجموعة من اللقطات الغير مرتبة، والمطلوب منك إعادة ترتيبها بالترتيب الصحيح .

٤ . لقطة لسيدة تبحث عن طفلها على البلاج .

٥ . لقطة للبحر وهو مكتظ بالناس .

٦ . لقطة لجمهور عدد من المصطافين على البلاج .

٧ . لقطة لعامل إنقاذ يخلع ملابسه ويهرع إلى البحر .

٨ . لقطة لطفل بمفرده يفرق فى البحر على بعد من الشاطئ .

٩ . لقطة للطفل وهو ممدد على الرمال .

١٠ . لقطة للسيدة تبكى وتبتعد .

١١ . لقطة لأطفال يلعبون على الشاطئ .

١٢ . لقطة للسيدة تعرف على الطفل .

١٣ . لقطة لعامل الإنقاذ وهو يحمل الطفل الحريق .

ثالثا: أجب عن سؤال واحد فقط من السؤلين التاليين:

١ - سمع لك بمقابلة الرئيس صدام حسين .

اترك لذيالك الحنان فى تصور هذه المقابلة وما يجرى فيها .

٢ - سافرت بسيارة أجرة من القاهرة إلى الإسكندرية بالطريق الدراعى، ومرت فترة طويلة قبل أن تتحرك السيارة من موقف السيارات، بينما أنك محتاج للسفر بسرعة لقضاء مهمة عاجلة، ثم تحركت السيارة، وكلئ السائق عجورا ويقود السيارة، بسرعة بطيئة .

اعكس مشاعرك وانفعالاتك فيما يمكن تجسيده بالصورة والصوت.

رابعاً: أجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين التاليين:

(١٠ درجات)

١ - كل من التواريخ الآتية يمثل حدثاً سياسياً هاماً.

لذكر الحدث بإيجاز، ورأيك فيه بصراحة وإيجاز أيضاً.

(أ) مارس ١٩٦٩ .

(ب) ٢٦ يوليو ١٩٥٦ .

(ج) ٢٩ نوفمبر ١٩٥٦ .

(د) ١٩ نوفمبر ١٩٢٧ .

(هـ) ٢ أغسطس ١٩٩٠ .

٢ - قال نابليون بونابرت:

«صليكم بالسينما فهي أرقى الفنون».

ما رأيك في هذا القول وهل تعتبر السينما حقاً أرقى الفنون؟

إنتهى مع تمنياتنا بالتوفيق

## إمتحان القبول بالمعهد العالي للسينما

عام ١٩٩٢/٩١

أقسام: إخراج. سيناريو. مونتاج. إنتاج.

(الزمن ٣ ساعات)

ملاحظة: المطلوب أن تعبر عن نفسك بحرية شديدة وتطلق لخيالك العنان لا تشغل بالك بموقف مصححي الامتحان ولا تضع أى رقابة على أفكارك.

أولاً: أجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة التالية (٢٥ درجة)

١ . دفعت أسرة عائلتها للعجوز بعد أن توفي في إحدى المستشفيات ولذا بها بعد اسبوع .. نفاجاً بباب البيت يدق ويدخل عليها ..

أكتب إما قصة قصيرة، أو قصة سيمائية، أو مقالاً أدبياً عن هذا الحادث مطلقاً لخيالك العنان.

٢ . تحت عنوان (مفقودون) نشرت الصحف ما يلي:

تميت الشقيقتان هدى وفوزية إمام عبد الرحمن منذ ٣ أغسطس الماضى من بعدهما بتصل إبراهيم عبد السلام شحاتة بجريدة الأهرام ت ٧٥٥٥٠٠ داخلى ٩١٤ .

.. أكتب تصور لك عن الأسباب التى دعت إلى فقد هاتين الشقيقتين:



وما الذى يمكن أن يكون قد حدث لهما .

٣ - اقرأ الحادث الذى نشرته الصحف واكتب قصورا سيداتنا له معطيا لنفسه الحرية فى التصرف كما تشاء .

تمسق جهاز عرس صديقته أثناء قضائها شهر العسل لتوثق به شقة زواجها .

كتب - مريد صبحى :

ألفت مباحث الدقى القبح على طالبة بالجامعة غافلت صديقته فى ليلة زفافها على رجل أعمال وسرقت مفاتيح شقتها ثم انتظرت حتى سافرا لقضاء شهر العسل وفحكت الشقة وسرقت جهاز عرسها على امتداد ٢ أيام متتالية واحتصلت بالمسروقات التى قدرت قيمتها بـ ١٠٠ ألف جنيه لدى أصدقائها بعد أن زعمت أنه جهاز عرسها . وكان السيد محمد إبراهيم مدير المباحث قد تلقى بلاغا من رجل الأعمال علام الدين سيد محمد (٢٨ سنة) بأنه تزوج منذ شهر وسافر مع عروسه لقضاء شهر العسل بالنمسا وبعد عروسته اكتشف أن شقته بشارع عكاشة بالدقى حالية تماما من كل شيء ثم تشكل فريق بحث قاده العقيد عبد الوهاب خليل والمقدم أسعد شافعى بإشراف العميد محمد فريد فودة وتبين من المعاينة أن السرقة تمت عن طريق مفاتيح مصطنع حيث لا توجد آثار كسر بالشقة وحامت الشكر حول طائفة بمعهد الدخان من صديقات العروس اسمها منال منير زكى (٢٨ سنة) وتعمل كخطاطة هاربة لبعض صديقاتها أثناء الأجازة وتم التوصل لصانع مفاتيح قريب من الشقة وبمعرض صورة التفلة عليه قرر أنها حضرت إليه واستخرجت نسخة من مفاتيح وأضافت تمزيقات الرائد محمد كمال مطون المباحث أن الطالبة حضرت ليلة زفاف صديقته ثم غافلتها وسرقت مفاتيح الشقة بعد أن أطلعنها المبنى عليها على جهاز عرسها الفاخر من المعروشات .

وقد ألقى الرائد خليل مصطفى وأسامة كمال القبض عليها ومراجعتها انتهزت وأرشدت عن المسروقات لدى صديقاتها ثلاثى أرغمن أنهن أنها مسافرة إلى أمريكا وأن الميرة دفعها لارتكاب جريمة السرقة لتأثيث شقتها بالمسروقات وإتمام زفافها على خطيبها الذى لم يعلم بما فعله فتم إحالتها للنيابة حيث باشر يحيى غريب مدير نيابة

حتى يصحى معها ويمر بحبسها..

ثانياً: أجب عن سؤالين فقط من الأسئلة التالية:

(الدرجة من ٢٥)

- ١ - تواجدت في مكان ما لأول مرة.. ولفت انتباهك شيء ما..  
(أ) حاول إعطاء صورة دقيقة للمكان وماهيته ودلالته.  
(ب) صف الحدث الذي أثارك أو لفت انتباهك وعلاقته بالمكان.
  - ٢ - في القطار المسافر من القاهرة إلى الأقصر.. جالس بجانبك شخص غريب الأطوار لفت نظرك.. كما لفت أنظار بقية الأشخاص المحيطين به في القطار بشكل ملحوظ وفي محطة الوصول حدث شيء لم تكن تتوقعه.  
- اكتب نصوراً سينمائياً من وجهة نظرك مجرّداً عن مرور الزمن.
  - ٣ - اكتب مجموعة من اللقطات تصور فيها كيف ترى تنفيذ حفل افتتاح الدورة الأفريقية الخاصة للألعاب الأولمبية.
- ثالثاً: أجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة التالية.

(١٠ درجات)

- ١ - بفام الأوكازيون كل عام وبه كثير من الحموية والنشاط البشري.  
- اذكر في عبارات قصيرة محددة، ما يمكن أن تراه وتسمعه وسط هذا النشاط البشري.
  - ٢ - تعبر اللقطات التالية عن قيامك من النوم حتى ذهابك إلى الامتحان بالمعهد، وهي لقطات غير مرتبة.. المطلوب أن ترتبها حسب التسلسل الذي تراه.
- ١ - نقطة لمنية كبير.
  - ٢ - لقطة للمعالم مشغول وأنت تنف بالباب.
  - ٣ - لقطة للأم نمل الشاي بالمطبخ.

- ٤ - لفظة لطفل ناتم.
- ٥ - لفظة لوجهك وأنت تفتح عينيك.
- ٦ - لفظة للأب الذي يصلى فى الصلاة.
- ٧ - لفظة لفحص عصفور نغرد.
- ٨ - لفظة لك تغسل وجهك.
- ٩ - لفظة لك تشرب الشاي.
- ١٠ - لفظة لك لركب الأوتوبس.
- ١١ - لفظة لك نصلح الشاي وتلادى.
- ١٢ - لفظة لك ندخل المسجد.



## امتحان القبول بالمعهد العالي للسينما

عام ١٩٩٢/٩٢

### لأقسام: إخراج، سيناريو، مونتاج، إنتاج.

ملحوظة: يراعى فى هذا الامتحان أن تعبر عن نفسك بحرية شديدة، وتطلق  
لخيالك العنان مستخدما المعلومات التى تعرفها عن الحدث والشخصية  
والمكان.

لا نضع أى رقابة على نفسك، ولا نشغل بالك كثيرا بموقف مصمحي الامتحان.

أولا: أجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة التالية:

١ - اقرأ ما يلى جيدا من قصة «النهاية» من مجموعة «تحت المظلة» للأديب  
العالمى نجيب محفوظ، ثم اكتب على أساسه بصع مشاهد سينمائية مركزا على  
الجانب المسمى والبصرى فى تصويرك مطلقا لخيالك العنان فى تحديد نهاية للموقف:  
حجرة جلوس - فى الوسط مدعأة حائط مشنطة - إلى اليمين من المدعأة باب حجرة  
النوم وإلى اليسار منها باب حجرة المكتب - فى نهاية الجانب الأيمن لحجرة الجلوس  
باب هو باب الفتحة - إلى اليسار يوجد بار وتليفزيون -

رجل يجلس على مقعد كبير أمام المدعأة يرتدى روبا وبطالغ فى كفتاب، هرس  
الباب الخارجى برن رنيدا متواصلا .. يقوم الرجل إلى الباب يفتح، تندفع إلى الداخل

امرأة جميلة مرتدية معطفاً وبديها حقبية، تتدفع وكأنها تجري ثم تقف وهي تلهث، الرجل ينظر إليها بدهشة ودون أن يعلق الباب، واصح من نظونه أنه لا يعرفها ولم يكن ينتظرها.

٢ . حاول أن تعلق بقلمك مطلقاً لعبالك العنان مع طائر من طيور الدروس فوق أحد الشطآن منذ شروق الشمس حتى مغيبها.

٣ . بعد أن عاد العروسان من شهر العسل في الصيف، فوجدا بوجود أناس آخرين يقومون بقتلهما بالقاهرة.

. اكتب ما لا يقل عن ثلاث صفحات ولك حرية الاختيار من بين: قصة قصيرة . معالجة سينمائية .

٤ . إذا ذهبت إلى ميدان باب الحديد أو ميدان المحطة في بلدك... ما هي الأشياء التي يمكن أن تراها؟ وما هي الأصول التي من الممكن أن نسمعها؟ اكتب بالتفصيل..

ثانياً: أجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين الآتيين:

١ . هل ترى أن (الشرير) في العلم السينمائي يجب أن ينال عقابه دائماً؟ برز وجهة نظرك..

٢ . اختر أحد المواقف التالية وتحرل المكان الذي يدور فيه هذا الحدث، اكتب تفاصيل هذا المكان وملابس الشخصيات والأسموارات المقترح وجودها:

( أ ) شاب وقفاً في موقف روماني.

(ب) مجموعة من الأشقياء يتآمرون للقيام بجريمة ما.

(ج) طالب في انتظار نتيجة الامتحان.

ثالثاً: أجب على السؤال التالي:

رتب اللقطات التالية بما يعطى معنى:

١ - لقطة عامة لشقة فاخرة ليلاً (من الداخل) .

٢ - لقطة للمس يجرى .

٣ - لقطة للسيدة تصرخ .

٤ - لقطة ليد تعبت بالباب وتفتحه .

٥ - لقطة لبحيرة نوم وسيدة نائمة في هدوء .

٦ - لقطة للسيدة تكسيت ثم تجلس في السرير خائفة .

٧ - لقطة للسيدة تصرخ .

٨ - لقطة لوجه السيدة وهي تنهه مستيقظة .

٩ - لقطة لأرجل تدخل الشقة وتتحرك ويد بها سكين .

١٠ - لقطة للمس يتوقف عن السرقة ويتصلت، ثم يعود للسرقة .

١١ - لقطة لوجه للمس يهاجأ .

١٢ - لقطة للمس يفتح الدراب ويأخذ شيئاً ثمينا يضعه في حقيبة .

رابطاً: أجب عن سؤال واحد من السؤالين الآتيين:

١ - من هو مخرج الأفلام الأنثى أسرارها من هؤلاء المخرجين:

بركات - أحمد بدرخان - صلاح أبو سيف - حسين كمال - محمد كريم - حسن الإمام .

الأفلام: هذا جناح أنى - الجسد - نادية - نسفا مات .

٢ - أذكر ما تعرفه عن الشخصيات التالية:

نلسون مانديلا - محمد حسين هيكل - أنطون لومبير - ألب كازان - جوردانشوف .

مع منوبتنا بالتوفيق

انتهى

الإجابة النموذجية للسؤال رقم (٣) .

- ١ . لقطة عامة لشقة فاخرة ليلا (من الداخل) .
- ٢ . لقطة ليد نموت بالبواب ونضعه .
- ٣ . لقطة لمجرة نوم وسيدة نائمة في هدوء .
- ٤ . لقطة لأرجل تدخل الشقة وتحرك يد بها سكين .
- ٥ . لقطة لوجه سيدة وهي تلتفت مستوقفة .
- ٦ . لقطة للمس يفتح درلاب ويأخذ شيئا ثمينا يضعه في حقيبة .
- ٧ . لقطة للسيدة تكلمت ثم تجلس في السرير خائفة .
- ٨ . لقطة للمس يتوقف عن السرقة ويتصلت ويعود للسرقة .
- ٩ . لقطة للسيدة تصرخ .
- ١٠ . لقطة لوجه للمس يثابجا .
- ١١ . لقطة للسيدة تصرخ .
- ١٢ . لقطة للمس يجرى .

## امتحان القبول بالعهد العالي للسينما

عام ١٩٩٤ / ٩٢

### لأقسام: إخراج، سيناريو، مونتاج، إنتاج.

ملحوظة: يراعى في هذا الامتحان أن تعبر عن نفسك بحرية شديدة، وتطلق  
أخبارك العنان مستخدما المعلومات التي تعرفها عن الحدث والشخصية  
والمكان، ولا تصنع أى رقابة على نفسك، ولا تشغل بالك بموقف  
مصحح الامتحان.

أولا: أجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة التالية:

١ - ركبت آلة الزمن التي يمكنك أن تعود بها إلى الماضي أو تتقدم إلى المستقبل .  
اختر الزمن الذي تتجه إليه سواء في الماضي أو المستقبل، ونحو ما يمكن أن  
يحدث لك .

٢ - اكتب في أى صيغة تخطرها بضع صفحات حول الآتي:

رجل وامرأة جاران في منزل واحد كان بينهما ود في الماضي ثمول إلى جفاء  
وشعر عنائي وأنا بزلزال مدمر بهز المدينة فبهار المنزل، ورياء الفدر أن يتلا على  
قيد الحياة تحت الأنقاض بجمعهما فراخ واحد لمدة تصل إلى ٧٢ ساعة.

٣ - شاب مدالي يكتشف في أسرته الفقيرة محفلة فيها مبلغ كبير من العود...  
محبأة في أحد الدوايب.



إلى من يعود هذا المال.. ومن هو السارق إذا كانت هذه سرقة.. الأب.. الأم..  
الأخت.. أم الأخ أم أن هناك سببا آخر لوجود المال المحبب؟!

نصور موقفا خاصا بذلك.

ثانيا: أجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة التالية.

١ - في الأخبار بتاريخ ١٠/٩/١٩٩٣.

«البراعة اخذت من قلب الصغير.. كسر نافذة منزل ومرة ٥٠٠ جنيه».

لم يصدق رجال المباحث أنفسهم عندما خرجوا أن المدهم الذي كسر نافذة المنزل  
المجاور وسرق ٥٠٠ جنيه من صندوق بحجرة النوم لم يكن سوى طفل لم يتعد  
السابعة من عمره، وعندما شاهدته ربة المنزل وهو خارج بسرعة دفعها وهو بالملغ..  
أكمل حسب ما يتراءى لك من وهي خيالك حول هذه الحادثة فيما لا يريد عن  
صفحتين.

٢ - تأمل الصورة المرفقة واكتب مجرا عن المواطن التي توحى بها إليك في حدود  
صفحة واحدة.

مشهد ( )

تجلس وأمامها طبة صغير

تفرط فيها أعقاب السجائر

وتكاد ترأها بصعوبة بينما

لتقدم قدماء معها ويقول

هو: أتأخرني ليه.

هي: الشغل بيحكم

لـك ، بهوارها ويلها

بذراعه اليسرى بينما يقدم

لها باليمنى مجموعة من

أعقاب المساجير.

هو: خدى.

هى: تشكر.

- ينضم لها ويرتاد صوته

هنا.

هو: عمال أعوشهمك بقتلى

جمعه دول أكثر من خمسين

جوز.

هى: ما أعدمكى.

هو: عاذبك فوقهم فرشين

صاغ

- يرت حلى كتفها.

- تقف فى دلال وتمسك الحبة

والأعقاب.

هى: يفتح الله يا ثلاثة زى كل

مرة يا بلائ.

- يلفها أكثر بلراعه ثم يتجه

بها خلف أحد عربات اليد

المركونة إلى جدار وهو

يحدث نفسه ولا تسمع سوى

صوت مأسورة المساجير والماء

ينسكب منها.

هو: ثلاثة - ثلاثة..

هو: فى التل نكسارى الى

بثلاثة صاغ وللى بثلاثين

صاغ مع للى بثلاثة جنبه

(صوت خريز مياه مأمورة المجارى)

حدد مكان الحدث والزمان وكذلك ملابس الشخصيات والأكسوار.

ثالث:

(أ) مطلوب منك اعتبار خمس نقاط فقط مما يلي لتكتب عن كل منها:

مولفناج / نوبلاج / كلاكت / مكساج / نوجو مزراحي / بديع خيري / سبيلايرج.

(ب) مطلوب منك اعتبار خمس نقاط فقط مما يلي لتكتب عن كل منها:

دوسقراطية / نرهاب / وعد بالفور / لوكيربي / المعصصة / محمود عباس / فناة

السويس.



أكاديمية الفنون

امتحان المرحلة الأولى

الزمن: ساعتان

المعهد العالي للسينما

### امتحان القبول بالمعهد العالي للسينما

عام ١٩٩٥.٩٤

لأقسام: الحراج - مونتاج - إنتاج

ملحوظة: يراعى فى الاجابة أن نمبر عن نفسك بمرية شديدة، وتطلق لخيالك  
الطنان مستخدما المعلومات التى تعرفها عن الحدث والشخصية والمكان.

أولا: أجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة التالية:

١ - حوذى (صاحب حرية حنطور) يتحدث إلى حصانه المعجز عن حياته وعن  
تكريات الأيام الخوالي.

.. اكتب مقبرا ومصورا عن هذا الحوثر وهذه العلاقة بينهما.

٢ - بينما تمر ليلا فى أحد الشوارع القديمة والتي نموى مبان أثرية، تعلقرت قدمك  
فى شئ يشبه مصباح هلاء الدين.. صف ماحدث كما يراهى لك مركزا على  
الجانب المسمى والبصرى.

٣ - تحدثت للرأى العام عن جريمة القتلين اللتين قتلتا نهما بحجة احراج الجان من جسدهما.

تحدثت عن ذلك مبينا وجهة نظرك.. مدافعا لؤ منهما

ثانيا: أجب عن سؤال واحد من السوالين التاليين:

١ - إنها شجرة الثوت المألوفة منذ الأزل المسماة بشجرة الله - نعتها زهر به ماء وهذا صريح الولي المجهول الاسم، وذلك هي المصلى.. مستطيل من الأرض فرش بالحصى وحوط بسرر قصير لارتفاعه قالب طوب قائم.

بداخل الصريح مصطبة مفروشة بحصيرة قديمة، وفوق المصطبة كومة من الأغصنة القديمة، ومن الكوة المحورة ببطن الحائط نطل عين سرباء واحة جار فتيلها قصير.. تزفر للدخان الأسود وتطوح بالعمود الأصفر القليل والظلال الرمادية الكثيرة..

.. لكعب من وحى خيالك حدثا يمكن أن يجرى فى هذا المكان .. مع الاهتمام بالتفاصيل والتجسيد البصرى والسمعى فى كتابتك. هذا ولك حرية اختيار صيغة الكتابة أديبة كانت أو ميدالية.

٢ - تخيل الصوت المصاحب للصورة الآتية:

(أ) قشوق (ب) الخروب (ج) امرأة عجوز

(د) طفل صغير (هـ) شجرة ولوفة (و) شجرة عجفاء

ثالثا: تذكر ما تعرفه عن خمسة قط من الآتى :

أ - نفيس صادق ب - قائمة شندلر - جمال السجيني

- تولستوى - الجيو كابتا - تاجر البندقية

- لورسن ويلز - عاصفة الصحراء - فاروق البار

- كونشيرنو

أكاديمية الفنون

التاريخ: ١٩٩٥/٩/٢٠

المعهد العالي للسينما

الزمن: ساعتان

### امتحان القبول بالمعهد العالي للسينما

عام ١٩٩٦/٩٥

لأقسام: الإخراج - السيناريو - المونتاج - الإنتاج

ملحوظة: يراعى فى هذا الامتحان أن نمر عن نفسك بحرية شديدة، وتطلق  
لخيالك العنان، مستخدما المعلومات التى تعرفها عن الحدث والشخصية والمكان..  
لا تضع أى رقابة على نفسك، ولا تشغل بالك كثيرا بمصممي الامتحان.

السؤال الأول: (الدرجة من ٢٥)

اكتب فى واحد فقط من الموضوعين التاليين (بأى صيغة، أدبية أو سينمائية،  
وفقا لما نعتاره مع الاهتمام بالجانب البصرى والسمعى فى كتابتك):

١ - تقابل قطان: أحدهما سمين تبدو عليه آثار الذمة، والآخر نحيف يدل منظره  
على سوء حاله، فماذا يقولان إذا حدث كل منهما صاحبه عن معيشته؟

٢ - فى الرابعة صباحا.. وانتهاء سيرة فى الطريق العام، سقط أحد الأشخاص فى  
حفرة بالطريق عمقها أربعة أمتار.. فما الذى يمكن أن يراه هذا الشخص وما الذى

يسمعه وما الذى يدور فى ذهنه حتى يتم إتقانه؟

السؤال الثانى : (الدرجة من ٢٥)

نشرت جريدة الأهرام فى عددها الصادر صباح اليوم ما يلى:

لغز اختفاء المعوز:

الاسكندرية تعكى عن لغز اختفاء المعوز اللرية، تعريات المباحث تشير بأصابع الاتهام إلى زوجة الحفيد، والدليل الخطابات التى أرسلها زوجها إليها بطريقة التخلص من الجدة المبرلة، كما اعترفت أمام النيابة الا أنها عندما قامت بالتحقيق مع الجانية واسطعدها للمعانة التصويرية لم يتم العثور على أية آثار لجدة الجدة، فما كان من وكيل النيابة الا أن أصدر قراره باخلاء سبيلها وسرعة ضبط واحصار الحفيد، اللغز لا يزال يحير رجال الأمن، وصفحة السبت فى محاولة منها لايقاف علامات الاستفهام تعرض تفاصيل اللغز لمل وحسى! ذات يوم طرق ساعى البريد باب المنزل. (.....) حفيد معوز ثرية يعمل فى إحدى الدول الأوروبية هرولت للزوجة وتعمل بأحدى المؤسسات الكبرى وابنتها فى المرحلة الاعدادية استلمت الزوجة خطابا أرسله إليها زوجها، سألتها ليلتها عن مرسله، لزممت الصمت وقامت بأحفاكه، مرت الأيام وعاد الطريق من جديد على باب الشقة، وذلك أثر بلاغ تلقاه هشام حراب مدير نيابة هرب الاسكندرية عن اختفاء الجدة وأن تعريات المباحث تؤكد أن وراء اختفائها جريمة وأن لأصابع الاتهام تشير إلى تورط زوجة الحفيد!! اعترفت المتهمة أمام المحقق بأنها وراء الجريمة بعد أن تلقت رسالة من زوجها الذى تطيعه طاعة عمياء .. وفوجئت به بشكر لها ظروفه المادية الصعبة فى الغربة بعد أن أصبح لا يملك شيئا، فافترج عندها زوجها أن يتخلص من جدته حتى يتمكن من ميراث مليون ونصف مليون جنيه على اعتبار أنه الوريث الوحيد لها بالاضافة لأحد الفصول الكبيرة بمنطقة المعجمى .. وأنه سوف يشرح لها طريقة القتل بالتفصيل فى الخطابات القادمة .. حب الزوجة لزوجها جعلها أكثر ثباتا ولم تهتز لطلب زوجها الوحشى .. وبعد عدة أيام وصل الخطاب الثانى وبه الطريقة رقم (٢) للتلميذ عملية القتل بأن توثق الزوجة جدة زوجها بعد تكميلها ثم تقوم بذبحها .. وفى الخطاب الثالث جاءت الطريقة رقم (٣)

أكثر وحشية عندما طلب العفود من زوجته تقطيع جسد الجدة إلى أجزاء وتضع الأطراف في كيس والرأس في كيس وبقيّة الجسد في كيسين آخرين بالتساوي ثم تقوم بتوزيع تلك الاشلاء أسفل أرضية العيلا التي تسكن بها.. إلى أن جاءت مفاجأة أخرى أكثر دهشة عندما اصطحب هشام غراب مدير النيابة للزوجة المدممة إلى مسرح الجريمة للمعينة التصويرية إلا أنه لم يتم العثور على أية آثار للمجنى عليها، فما كان من النيابة إلا أن أصدرت قرارا بأعلاء سبيل الزوجة وقرارا بحر بمرعة ضبط وإحصار الزوج من الخارج والتحرى حول الواقعة.

السؤال الثالث: (الدرجة من ١٠)

احتر واحدا من الموضوعين التاليين، ولكتب رأيك حوله:

١ - طالعتنا بعض الاصدارات الاسرائيلية بقتل الأسرى المصريين في حربى ٥٦، ٦٧ بما يتنافى كل الأعراف والقوانين فى الحروب بالاصافة إلى القدر الإنسانى البشع.. ويتساءل البعض عن السبب فى إثارة هذا الموضوع من الجانب الاسرائيلى نفسه، وفى هذا التوقيت.

٢ - قضية فيلم المهاجر ليوسف شاهين.

مع أطيب التمنيات بالتوفيق..

ملحوظة:

١ - نعلن نتيجة هذا الامتحان يوم الأربعاء الموافق ٩ / ٩ / ١٩٩٥

٢ - التاجعون فى هذا الامتحان يتوجب عليهم حضور الامتحان التالى صباح يوم السبت الموافق ٩ / ٩ / ١٩٩٥ فى تمام الساعة الحادية عشرة صباحا.



أكاديمية الفنون

التاريخ ١٩٩٦/٩/٢٢

المعهد العالي للسينما

الزمن: ٣ ساعات

### امتحان القبول بالمعهد العالي للسينما

عام ١٩٩٧، ٩٦

لأقسام: السيناريو - الإخراج - المونتاج - الإنتاج

ملحوظة:

يراعى فى هذا الامتحان أن تعبر عن نفسك بحرية شديدة، وتطلق لحيالك  
اللعان، مستخدما المعلومات التي تعرفها عن الحدث والشخصية والمكان.. لانصح أى  
رقابة على نفسك، ولا تشغل بالك كثيرا بمصمى الامتحان.

السؤال الأول: (الدرجة من ٢٥):

شرت إحدى الصحف الشكاري الثلاث المقابلة..

● المطلوب أن نخدّر أحد هذه المشاكل ونكتب عن يوم كامل فى حياة  
صاحبها.. نحيل ماذا يفعل.. وكيف يتصرف.. وما هى الشاعر التي يمكن أن  
تجداه

اضطرت للسفر للعمل مدرسا في إحدى الدول العربية الشقيقة عام ١٩٩٠. وفي عام ١٩٩٢ انتهت أعمالنا فعدت إلى مرسى مطروح حيث كنت أعمل مدرسا بها فوجدت بفصلي، ومنذ هودتي وأنا أحاول العودة لعلى دون جدوى. رغم أن وزير التعليم وافق على إعادتي للعمل.

محمد أبو الفتوح عمار

أقيم في عشة

صدر قرار بإزالة مسكني بتاريخ ١٩٩٣/٣/٣١ وتقدمت بطلب للحصول على مسكن من الوحدة المحلية لمدينة المحلة الكبرى وحتى الآن ما زالت أقيم وحيدة في عشة بمسكن السرى بالمحلة الكبرى.

جلية موسى عبد الله

لم يدرج اسمي

سددت مبلغ ٤٠٠ جنيه لأحصل على محل بمشروع المحلات المقامة بالجهود الذاتية بحي الحيلة، كان ذلك في عام ١٩٩٠ وبعد هذه السنوات لم يدرج اسمي في كشوف الماسنين على محلات رغم أنني من المكفولين وسددت المبلغ لرئاسة الحي فكيف أحصل على حقي؟ وإلى من ألتجأ؟.

أحمد محمد محمد نور

أشكاه زيلهم الخشبية رقم ١٦ مدخل

السؤال الثاني: (الدرجة من ٢٥)

أجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين الآتيين:

١- اقرأ الخبر المقابل.. المنشور بأحدى الصحف اليومية .. ثم طور الحدث مع وضع

نهاية له .. منقبلا مصير الطفل .

الجزائر .. من هشام فهم:

• صدق أو لا تصدق .. فقد وقعت في الجزائر أقرب عملية اختطاف لطفل عمره عامين، إذ قام باختطافه من والده ووالدته فرد أثناء قضائهما عطلة نهاية الأسبوع خارج العاصمة، فقد قرر الزوجان الهروب من صوصاء المدينة وفادتهما الأندلس إلى منطقة جبلية بولاية تلمسان، وهناك توقف الزوجان لرؤية القردة وهي تنقر على أشجار الخشب في الجبل وقررا النقاط صورة تفكرية للقردة ووضعما طفلهما بجانب إحدى الأشجار ليقتاجا الأب باختطاف أحد القردة لابنه ويهر به داخل الخابة، الأب والأم أصيبا بحالة من الذهول والاضغاء وقد فشل حراس العابات من العثور على الطفل حيا أو ميتا ومازال البحث عنه جاريا داخل الخابة.

ب - منذ أيام قليلة .. اشترى شاب عاطل من الاسكندرية مفكا ثمنه جنيه واحد كان هو كل ما يملكه من مال .. وسافر للقاهرة متسللا في قطار الصحافة ثم نزل للمتحف المصري واختبأ به .. وعندما حل الظلام خرج من مخبئه وقام بفك القوارب التي تعلو على آثار توت عنخ آمون وسرق بعضها .. وفي الصباح ألقى القبض عليه قبل أن يخرج من المتحف وقد وضع كل من خنجر توت عنخ آمون في جواره .. وفلادته في جيبه .

.. اكتب عن هذا الشاب .. دوافعه وأفكاره التي دارت في رأسه .. والمشاعر التي انتابته وهو يقدم على عمله هذا .

السؤال الثالث: (الدرجة من ١٠)

أجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين الآتيين:

أ - لماذا في رأيك - نجح فيلم ناصر ٥٦ .. اشرح ذلك بالتفصيل .

ب - لارتفاع منسوب مياه النيل في الأيام الأخيرة بشكل كبير .. اشرح ما الذي كان يمكن أن يحدث لو لم يبني السد العالي .

نحن نتيجة هذا الامتحان يوم الثلاثاء ٢٤ / ٩ / ٩٦

**أكاديمية الفنون**

**المعهد العالي للسينما**

**امتحان القبول لعام الدراسي ١٩٩٨-٩٧**

**للمتقدمين لأقسام السيناريو، الاخراج، المونتاج**

● ملحوظة: أطلق لخيالك الحنان، ولا تضع أى رقابة على نفسك، والانشغل بذلك بموقف مصححي الامتحان.

أولاً - أجب عن سؤالين اثنين فقط مما يلي:

١ - صف اللحظات الأخيرة في حياة كل من الأميرة ديانا وعماد العابد (دودي) بكل ماكان يجيش في نفسيهما من مشاعر.. وذلك في صفحة قصة قصيرة أو سيناريو قصير أو معالجة سينمائية.

٢ - تخيل نفسك تعمل بلاسيرا (الشخص الذي يرشد المخرجين لأماكن جلوسهم) في إحدى دور العرض التي تعنص بحرص الأعلام المصرية، اكتب عما يمكنك أن تشاهده وتسمعه وتلاحظه عن المخرجين في إحدى الحفلات.

٣ - دون أن تعرض لقصة إحسان عبد القدوس أو تكتب موضوعاً مشابهاً لها، اكتب قصة أو موضوعاً ينطبق عليه عنوان «أبي فوق الشجرة».

٤ - حدث في إحدى مدن أوروبا أن كان ممثل شاب يصور فيلماً في أحد شوارع المدينة عندما مرت فتاة من هناك. تبادلوا أطراف الحديث وأعجبا ببعضهما البعض. وبعد عدة أيام سار معها ليوصلها إلى بيتها. قضيا الليلة معاً.. ليلة مثيرة رائعة. وفق رواية الشخص الذي يقص القصة.. في الصباح استيقظ الممثل الشاب وذهب لشراء بعض الحاجيات للاسطار في الوقت الذي كانت الفتاة لا تزال نائمة فيه. لكن حين أراد العودة إلى شقتها بسعادة، صاع طريقه في شبكة المعرّات المعقدة المحيرة للبلديات المتشابهة، ورغم محاولته لأن يجد طريقة فإنه عجز عن إيجاد الباب الذي فتح مما حسبه حياته الجديدة.

.. قم بصياغة الموقف السابق في أي قالب هي مخدّره.. إما قصة قصيرة أو سيناريو قصير أو معالجة سينمائية أو مقالاً أدبياً.

ثانياً: أجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين الآتيين:

١ - تأمل هذا الكاريكاتير جيداً.. ثم فسّر بحرية نامة معنى هذا التشكيل البصري والمعنى المستخلص من وجهة نظرك، ونحوّل رد الأب على سؤال ابنه الموجود في الصورة وكتبه في شكل جمل حوار على لسان الأب لا تريد عن ثلاثة أسطر

٢ - الأرقام (الايروانات) الموجودة مأخوذة من الأوراق الرسمية لدرر العرض الأسبوع الماضي بحسبك المرفق علق على هذه الإيروانات ليس فقط انتاجياً ودعائياً ولكن أيضاً تدوين أفكار مسبقة بما فيها الموضوع والسيناريو والحوار والتسجيل والمونتاج والأغاني والتصوير والصوت والديكور والاخراج.. الخ

بالمقارنة..

## بورصة الأفلام

حققت البورصة هذا الأسبوع من ٨ إلى ١٤/٩/٩٧ الإيرادات التالية:

● تصدر القائمة للأسبوع الثاني فيلم، إسماعيلية رايح جاي، حيث حقق في أسبوعه الثالث مبلغ ٢٩٧، ٥٠٩ جنيهات ويعرض في لثني عشرة دلو عرض وهي

وروس، وروموس، وسيرمون وزعويش والانس وعديون، وديانا وبيدو  
وهليوبليس وطيبة ٢ بالقاهرة وريالتو وسرمون بالاسكندرية.

● المصير، حقق في أسبوعه الرابع مبلغ ٢١٨٣٨٢ جنيهًا ويعرض في أربع  
عشرة دار عرض وهي التحرير وكريم ١ والهرم وهوليود ورائدو والسعادي وبوتلي  
وكايرو ونورماندى والسلام والشرق بالقاهرة وأمير بالاسكندرية ونريد بالساحل  
الشمالي ومصر بهور سعيد

● المرأة والساطور، حقق في أسبوعه السابع مبلغ ١١١,٦٦١ جنيهًا ويعرض في  
سبع دور عرض وهي كوزموس ١ وسفلكس وميامي وقائن حمامة وروكسي وطيبة ١  
بالقاهرة وفريال بالاسكندرية.

ملحوظة هامة: بلغت التكلفة الانفاقية للافلام كالاتى:

١. (اسماوية رايح جاي) : نصف مليون جنيه مصرى فقط
٢. (المصير) : أكثر من ستة ملايين جنيه مصرى
٣. (المرأة والساطور) : مليون ونصف مليون جنيه مصرى

مع أطيب التمنيات بالتوفيق...



**أكاديمية الفنون**

**المعهد العالي للفنون**

**امتحانات القبول**

**الزمن : ساعتان**

**قسم الإنتاج**

**أجب على السؤاليين التاليين:**

**أولاً: طلب منك الإعداد لرحلة طلابية عددها خمسون طالباً وقيمة الاشتراك للفرد مائتي وخمسون جديهاً.**

**أشرح سبب اختيار مكان الرحلة وخطوات الإعداد وبرنامج الرحلة وأوجه الصرف المختلفة ثم تكلم عن مشاهداتك خلال الرحلة.**

**ثانياً: من وجهة نظرك .. عدد الإعداد لميزانية تقديرية لفيلم سينمائي مائي للبلود المختلفة التي تتضمنها الميزانية بدءاً من مرحلة إعداد السيناريو حتى إعداد النسخة النهائية للصورة للعرض.**

أكاديمية الفنون

التاريخ ١٩٩٨/٩/٢٢

المعهد العالى للموسيقى والزمن

: ساعتان ونصف

امتحان القبول للعام الدراسي ١٩٩٩،٩٨

للمتقدمين لأقسام السيناريو، الاخراج، المونتاج

● ملحوظة: يُطلق لحياتك الحرة كاملة ولا تضع أى رقابة على اجابتك.

أولاً - أجب عن السؤال الآتى:

إمرأة - يد - دُش - مكين - مياه - باب - أقلام - رجل - عيون - صرخة - دعاء - قم -  
بانير .. استخدم العناصر السابقة لتكون حدثاً : ١ يا قائم على الترفق والنشوي، وذلك  
فى شكل لقطات سينمائية مختلفة الأحجام ( بعيدة - متوسطة - قريبة ) وفقاً لما  
تصوره بشئ من تفصيل.

ثانياً - أجب عن سؤال واحد فقط ممايلي:

١ - فجأة وأنت راكب الأوتوبيس المتجه إلى الهرم .. أغلق المسائق أبواب  
الأوتوبيس وأعلى عن تغيير مساره وبشكل قاطع.

.. ما الأنماط التى تكهينها فى داخل الأوتوبيس .. وما للتصرفات التى يمكن أن  
تصدر من هذه الأنماط.



٢ . نحيل أنه تم استلصاخ إسان آخر من نفسك صف علاقتك بقريتك .. أى  
بأنت الآخر!

ثالثاً - أجب عن سؤال واحد فقط ممايلي :

أ - ذهبت إلى سوبر ماركت كبير من اللوع الذى به كاميرات للمراقبة .. ولنت  
نعرف أن به هذه الكاميرات .. وبعد شراء بعض الأشياء فوجدت رأنت خارج برجل  
الأمن بعثلك متهماً إياك بأخذ بعض المشتريات فى جيبك .

.. نخيل على شكل لقطات تصرف رجل الأمن ونصرفك ونصرف بعض  
الزبائن للمجودة .

ب . اذكر كل محتويات ونفصيلات الصورة المقابلة وعلاقتها بمضمون  
الكاريكاتير الموجود امامك وشرح ذلك بالتفصيل ..

ثم اسرد وجهة نظرك كاملة بحرية تامة .

وأخيرا اكتب تعليقاً من وحي خيالك يكون موجزاً ومكثفاً على الصورة بما يتوافق مع  
الروح العامة للكاريكاتير .

مع أطيب التمنيات بالتوفيق

**ثالثاً:**  
**تخصص**  
**التصوير السينمائي**

## امتحانات القبول بالمعهد العالي للسينما

عام ١٩٩١/٩٠

الزمن ساعتان

قسم التصوير

أجب عن الأسئلة التالية:

١ - ماهي مفرقات الصورة الفوتوغرافية الناجمة ؟

٢ - أكمل التالي بورقة اجابته:

أ - حين تصوير مباراة كرة قدم: فتحة العدسة ... سرعة الغالق .. ويتم اختيار  
فيلم سرعته ..

ب - حين تصوير منظر لشارع تجارى ليلا: فتحة العدسة ... سرعة الغالق .... ويتم  
اختيار فيلم سرعته ..

ج - حين تصوير منظر للغروب على شاطئ البحر : فتحة العدسة .... سرعة  
الغالق .... ويتم اختيار فيلم سرعته .....

د - حين تصوير منظر لدخل غرفة نهرا لشخص يجلس على كرسي بعيدا عن

صورة الشمس المباشر الدخول من الشباك: فتحة العدسة .. سرعة الغالق... ويتم اختيار فيلم سرعته ..

د . حين تصوير منظر «طريقته»: فتحة العدسة .. سرعة الغالق... ويتم اختيار فيلم سرعته ...

و . حين تصوير مجموعة أشخاص بالعلاقى يراعى الآتى :-

١ .

٢ .

ل . حين تصوير شلال، نهضة مجرى، فى العائشة صباحا فتحة العدسة...، سرعة الغالق...، ويتم اختيار فيلم سرعته ...

ح . يستخدم مقاييس الصور فى تعداد :

أ .

ب .

المناسبة لظروف التصوير.

ط . حين تكون الصورة النهائية قائمة اللون، فإن السبب يرجع إلى:.....

ي . حين تكون الصورة النهائية قائمة اللون، فإن السبب يرجع إلى:.....

٣ . أ . أختار الصورة ذات التكوين الأفضل من وجهة نظرك، ثم أذكر سبب اختيارك لها.

ب . أختار من الصور التالية الصورة التى توحى بكل من الشخصيات التالية، مع تبرير اختيارك

١- مجرم

٢ . قاضي

٣ . محامي

٤ . قارن بين كل من التصوير الفوتوغرافي بالأسود / أبيض والتصوير  
الفوتوغرافي بالألوان، موضعاً بواحي التشابه والاختلاف بينهما.

٥ . ثمر المنطقة العربية بأحداث عامة، اكذب فكرة عن أحد هذه الأحداث.  
وصف خمس لقطات تعبر عن الحدث الذي اخترته مع رسم توضيحي تخطيطي لكل  
لقطة.

انتهى

مع تمنياتنا بالتوفيق

٢



(١)



(٢)



(٣)



(٤)



(٥)

(٦)

(٧)



(٨)



(٩)

## امتحان القبول بالأعهد العالي للسينما

عام ١٩٩١/١٩٩٢

قسم التصوير

الزمن ساعتان

أجب عن أربعة أسئلة فقط مما يلي:

- ١ - عهد إليك بالقيام بمعرض للتصوير الفوتوغرافي يبين معالم القاهرة القديمة والقاهرة الحديثة فيما لا يتجاوز عشر لقطات فوتوغرافية.
  - أ- اختر عشرة موضوعات تصلح لأن تكون موضوعا لهذا المعرض.
  - ب- انكر الخطوات الواجب اتباعها لتنفيذ إحدى اللقطات.
  - ج- وضع المعدات والأجهزة التي تستعين بها لتصوير المعرض.
  - د- بين بالرسم ( كلما أمكن ) شكل الصور التي ترغب في التقاطها.
- ٢ - للمصور النجاح بجمع بقرة ملاحظة تكبح له مشاهدة ما لا يستطيع عبثه من الناس ملاحظته في الظروف العادية. انكر خمس صور يتم التعرف من خلالها على ما يحدث في أحد محلات الأوكازيون.

٣ - بين أوجه التشابه والاختلاف بين كل من عين الإنسان وعمدة آلة التصوير

الفوتوغرافى.

٤- اى العناصر الفنية التى ستخدمها المصور لاطهار ابداعاته الفنية قد يستعملها بشكل

وظيفى وقد يستعملها بشكل ابداعى تصيف للعمل قوما فنية وجمالية.

اذكر أهم العناصر موضحا ذلك من خلال أربعة مشاهد لأفلام شاهدتها.

٥ - تكلم عن فريق عمل التصوير فى الفيلم السينمائى موضحا دور كل منهم فى

تصوير الفيلم.

مع التمنيات بالتوفيق

انتهى

أكاديمية الفنون  
المعهد العالي للسينما  
قسم التصوير :  
الزمن : ٣ ساعات

## امتحان القبول للعام الدراسي ١٩٩٢.٩٣

### امتحان المرحلة الأولى

أجب عن خمسة أسئلة فقط من الأسئلة التالية:

- ١- مع منم للالتحاق بالمعهد العالي للسينما قسم التصوير للعام الدراسي ٩٣-٩٢ .  
بين الأسباب التي من أجلها قمت بالتقدم قسم التصوير بصفة خاصة وللالتحاق  
لدراسة السينما بوجه عام.

(وضح اجابتك فيما لايزيد عن ٢٠ سطرا)

- ٢ . تتكون آلة التصوير الفوتوغرافي من مجموعة أجزاء .  
اذكر أربعة أجزاء من آلة التصوير ونوع آلة التصوير التي تستخدمها .
- ٣ . أ- عندما نقوم بتصوير صورة فوتوغرافية نراعى مايلي:  
أ- وقت التصوير (الحساسية)



ب. الاسماء ( الخالق - قيمة الخدمة )

ج. موضوع التصوير ( نوع الخدمة )

ب. الصورة الملونة تتميز بألوانها الجذابة .. أما الصورة الأبيض والأسود فانها تتميز بـ:

( في حدود أربعة أسطر )

٤ - أمامك مجموعة من الأسماء . اكتب مهنة كل اسم أمامه : على يد رخص - ماهر راضي - عبد العظيم عبد الحق - عبد الميز فهمي - شادي عبد السلام - وحيد فريد - عادل منير - صلاح أبو سيف - سمير فرج - علي سالم .

٥ - أ. اذكر اسم آخر فيلم سيعماني شاهدته وأعجبك تصويره ؟ ومن هو مدير تصوير الفيلم .

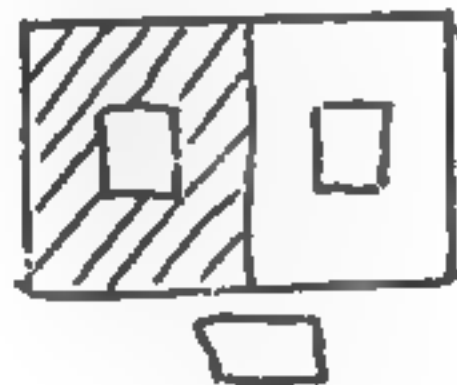
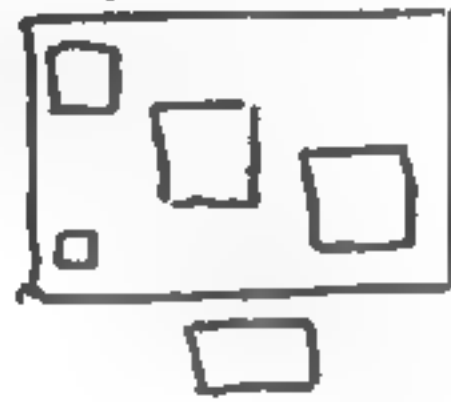
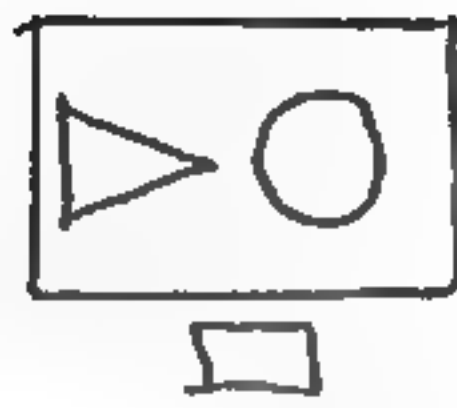
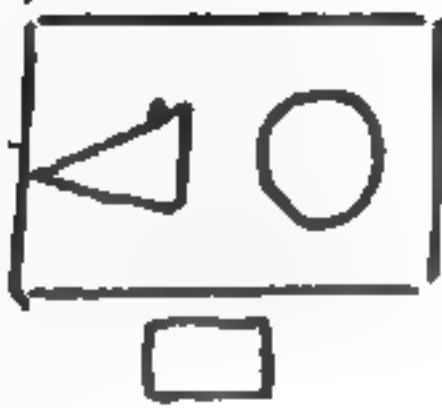
ب - ماهي الأسباب التي جعلتك تعجب بتصوير ( هذا الفيلم ) .

( في حدود ١٠ أسطر )

٦ - صنع لنفسك سؤالا كنت تتعلم وجوده في ورقة الأسئلة وأجب عليه في حدود ١٠ أسطر .

١٠ درجات

أمامك صورتان بهما نفس الأشكال صنع علام ✓ تحت الشكل الذي يعجبك أكثر من الآخر بدون تعليق .



أكاديمية الفنون

المعهد العالي للسينما

امتحان القبول للعام الدراسي ١٩٩٤،٩٣

المرحلة الأولى

الزمن ٣ ساعات

قسم التصوير

١ - اذكر أهم المجالات التي يقوم فيها التصوير الفوتوغرافي بدور واضح في حياتنا اليومية.

ولماذا اخترت قسم التصوير السينمائي بالذات للدراسة بالمعهد العالي للسينما.

٢ - قام مصور فوتوغرافي ورسام (زيتي) بعمل صورة لمنظر واحد في الطبيعة.

ما هي العروق التي تتوقع وجودها بين كل من العاملين للفنيين.

(في حدود ثلاثة فروع)

٣ - ما هي الخطوات الواجب اتباعها لاعداد آلة للتصوير الخاصة بك حين النقاط صورة أعميتك.

ب - اذكر ألوان الطيف بالترتيب.

جـ - ما الفرق بين كل من العنسة قصيرة البعد والبؤري والمعدة طويلة البعد  
البؤري.

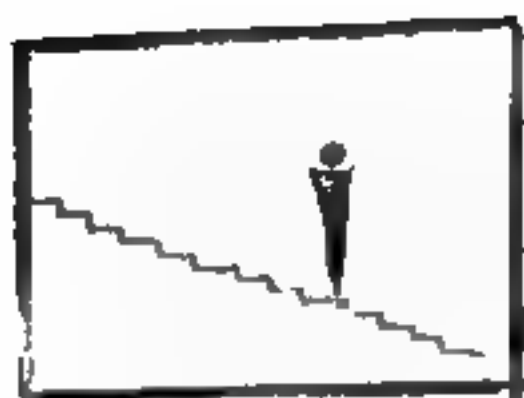
٤ - صنع لنفسك سؤالاً كنت تعلمي وجوده ضمن أسئلة الامتحان، وأجب على هذا  
السؤال في حدود نصف صفحة على الأقل.

(وضع اجابته بالرسم كلما أمكن)

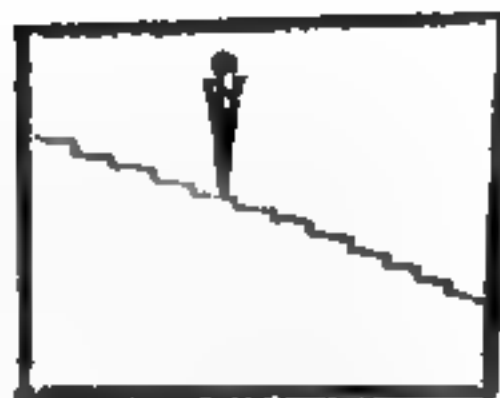
٥ - أمامك صورتان بهما نفس الأشكال صنع علامة لانتعت الشكل الذي يعجبك  
أكثر من الآخر.

تابع نفس السؤال السابق

تابع نفس السؤال السابق



1

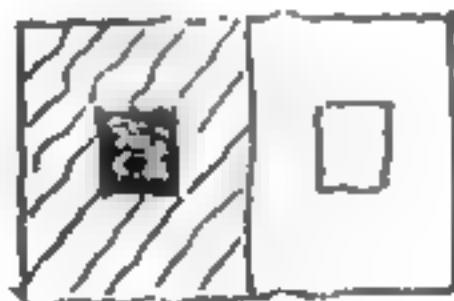
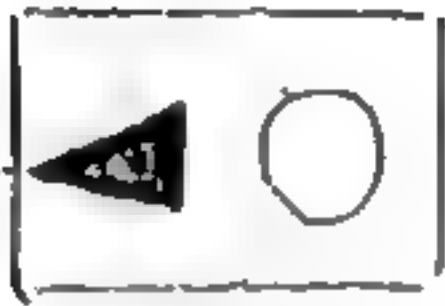


3



5





تابع نفس السؤال السابق



٨



٩



١٠



## أكاديمية الفنون

المعهد العالي للسينما

امتحان القبول ٩٨ / ٩٥

الزمن ساعتان

قسم التصوير

أجب عن الأسئلة التالية:

١ - اظهر عن المفاهيم التالية مع الرسم المبسط:

أ- تنظيم الأسرة ب- الإرهاب

ج- الجوع د- الفصم

هـ- الحب

٢ - أكمل مايلي في ورقة الإجابة

أ- يدورفب المخرجين الصوري للصورة على هامش أساسيين هما... و... ويتم  
تسويقها بناء على... الموجود داخل الكاميرا.

ب- تعتمد عناصر التكوين في الصورة على عدة عوامل منها... و... و....

ج- حين تصوير لقطة فوتوغرافية لأحد الحقول نهارة، فإنه عادة ما تكون فتحة  
العدسة... ومرة للعائق... بينما حساسية الفيلم....



د - حين تصوير لقطة فوتوغرافية للقاهرة ليلا من مكان مربع فان فتحة العدسة عادة تكون .. والسرعة .. وحساسية الفيلم .....

٣ - اذكر ما تعرفه عن خمس مما يلي:

نفيس صادق - فالحة شندلر - جمال السجيني - ترنسوي، الجيوكلده - تاجر الهندية - اورسون ويلز - عنصعة الصحراء - فاروق الباز .

٤ - تكلم عن التكوين من خلال الصورة المرفقة ؟

(١٥ درجة)

ملحوظة:

١ - تعلن نتيجة هذا الامتحان يوم الأربعاء الموافق ١٩٩٥/٩/٦ .

٢ - الفاجحون في هذا الامتحان يتوجب عليهم حضور لامتحان التالي صباح يوم السبت الموافق ١٩٩٥/٩/٩ في تمام الساعة العايلة عشرة صباحا .

مع تمنياتنا بالتوفيق

انتهى

## أكاديمية الفنون

الزمن : ساعتان ونصف

المعهد العالي للفنون

### امتحان قبول قسم التصوير عام ٩٥/٩٦

أجب على الأسئلة الآتية ؟

١ . الصورة الجيدة يلزمها تعريض صحيح .. وضح هذا المعنى مع شرح للعناصر الأساسية للتعريض ؟

٢٥ درجة

٢ . لذكر ما تعرفه عن سينما التحيال العلمي مع ذكر اسم أحد الأفلام التي رأيها وما يميز هذه الأفلام عن غيرها ؟

١٥ درجة

٣ . أمامك ثلاثة وحود مختلفة ، اذكر ما يوحى به كل منها .

٥ درجات

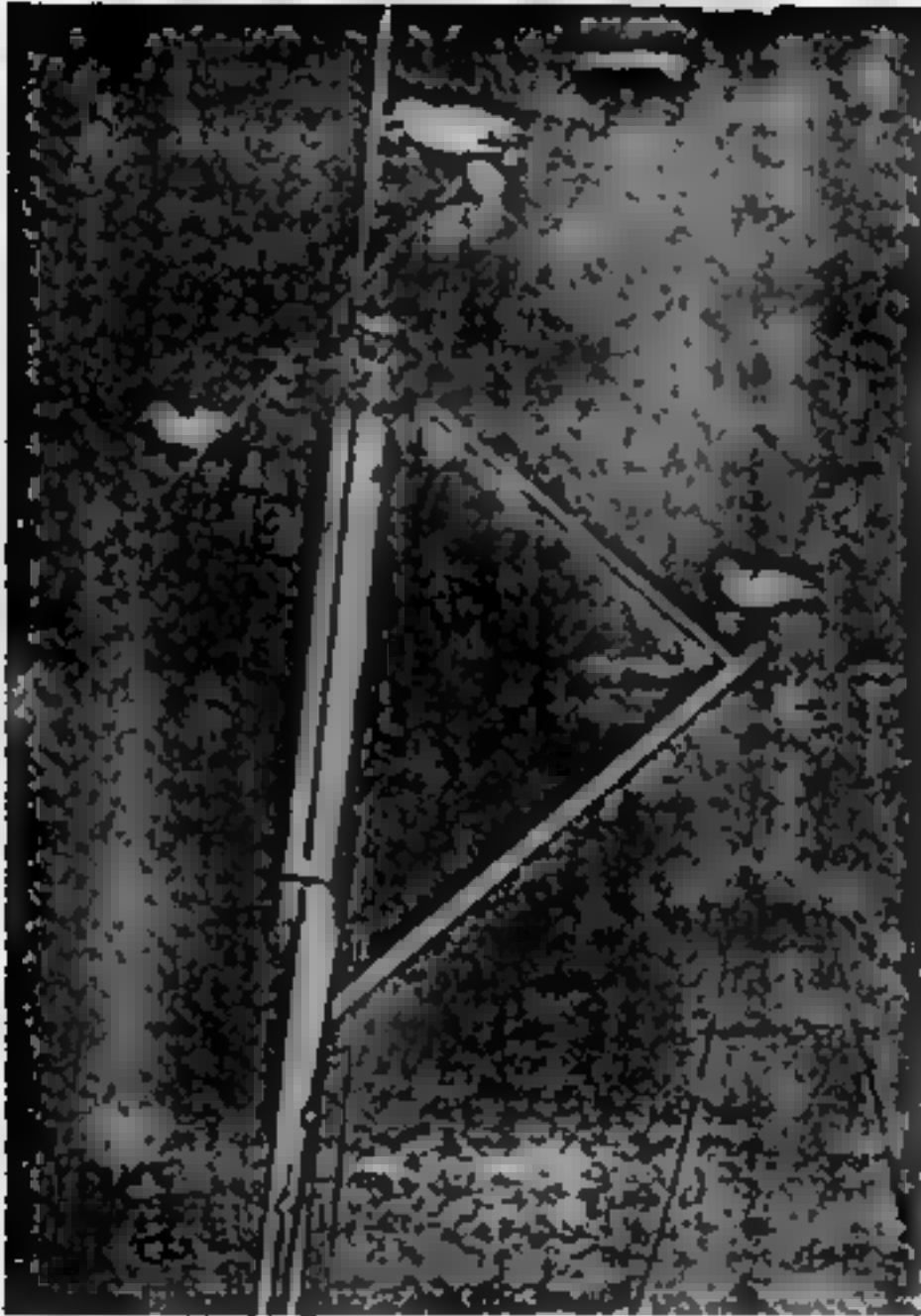
٤ . تكلم عن التكوين من خلال الصورة المرفقة ؟

١٥ درجة

ملحوظة:

- ١ - نعلن نكبة هذا الامتحان يوم الأربعاء الموافق ١٤١٥/٩/٦ .
- ٢ - الناجحون في هذا الامتحان يلزمهم حضور الامتحان التالي صباح يوم السبت الموافق ١٤١٥/٩/٩ في تمام الساعة الحادية عشرة صباحاً.

انتهى مع تمنياتنا بالتوفيق



القسم التصوير والصوت

أكاديمية الفنون

الزمن : ساعتان

المعهد العالي للسوينا

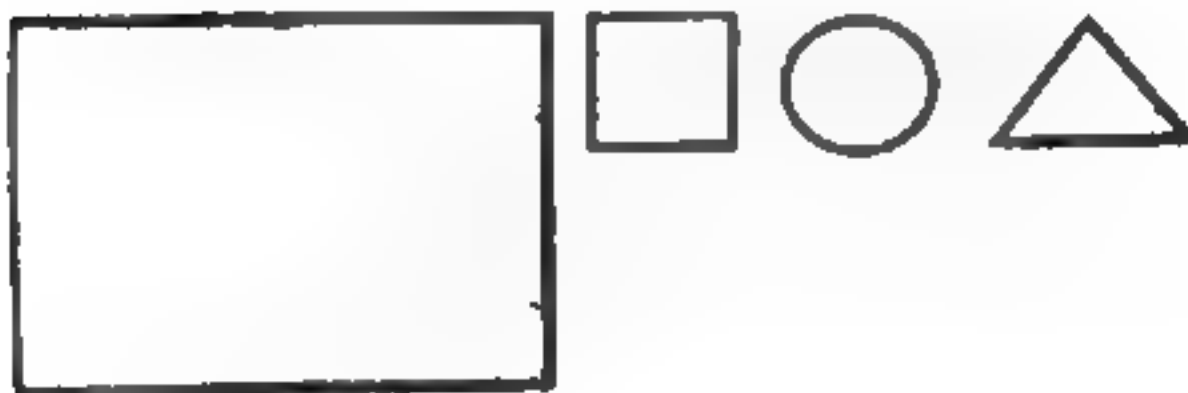
امتحانات القبول بالمعهد العالي للسوينا

عام ٩٦ / ١٩٩٧

تاريخ الامتحان ١٩٩٦/٩/٢٢

السؤال الأول (٢٥ درجة)

أ- من خلال تلك العناصر ارسم تكرين وذلك على هذا التكرين داخل حدود التكرين.



ب- من خلال الشكل أ، ب اختر الشكل المناسب ولماذا اخترت هذا الشكل

السؤال الثاني (٢٥ درجة)

أ. ماهي الموسيقى المناسبة لهذه الصورة ولكنكم عن الصورة في حدود خمسة أسطر..

المؤال الثاني:

ب. ماهي الموسيقى المناسبة لهذه الصورة ولكنكم عن الصورة في حدود خمسة أسطر

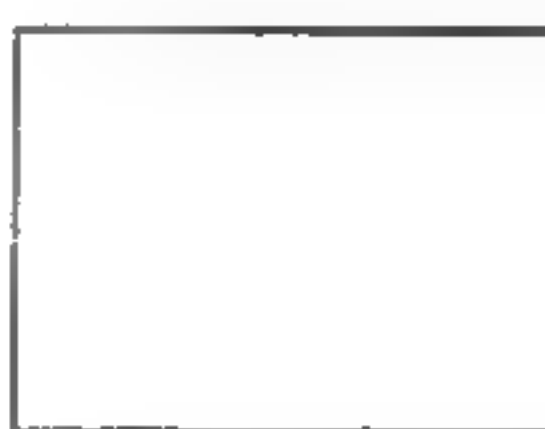
المؤال الثالث ( ١٠ درجات)

قطة بجوار أحد السمكة الموجودة - حد ناه زجاجي موصوع على المنصدة. ماهي نوع الموسيقى والمؤثرات التي حثارتها - ١٠ - حد سر ذلك من خلال لقطات متتابعة نهت المشهد في حدود ٨ كدرات





تمثال النازي





أكاديمية الفنون

المعهد العالي للسينما

قسم التصوير

امتحان القبول لعام ٩٧/٩٨

أجب على الاسئلة الآتية

١ - ضع فتحة العدسة والرمز المناسب لتصوير اللقطات الآتية علما بان حساسية الفيلم المستخدم 100 A S A

أ - الجسم وجهه تسقط عليه الشمس

ب - الجسم في ظل تحت شجرة

ج - الجسم تحت سماء مطيرة باليوم

د - الجسم يقف امام منظر للغروب

هـ - الجسم تحت سماء ممطرة

٢ - أكمل ما يأتي

أ - العدسة للزوم هي ...

ب - فتحات العدسة بالترتيب هي ....

ح - تدرّيج زمن التعريض هو ...

ء - حرف T يعنى .....

هـ - حرف B يعنى .....

٢ - البيانات الموجودة على اوجه علبة الفيلم اللخام هى .....

٤ - عملية الفرشوش هى.....

٥ - أ - يستخدم الرقم الدليل حين التصوير ليوضح ...

ب - مقياس التعريض يساعد للمصور فى إيجاد

١.....

٢.....

٦ - اذكر خمسة من الاجراء الرئيسية لآلة التصوير

أكاديمية الفنون

قسم : التصوير

المعهد العالي للسينما

الزمن : ساعتان

إمتحان القبول ٩٨/٩٩

١- طلب منك تصوير مجموعة صور تعبر عن السياحة في مصر، هل تحب  
التصوير بالالوان أو الابيض اسود، ولماذا من وجهة نظرك.

٢ - من خلال مشاهدتك اذكر أهم مميزات

أ- الصورة الاعلانية

ب- الصورة الفوتوغرافية الشخصية

ج- الصورة الصحفية

٣ - تكلم عن انطباعاتك عن تصوير أغنى الفيديو كليب

٤ - اذكر فتحة العدسة، ورمز التمرير اللام في الحالات الصونية التالية،  
علما بأن الفيلم المستخدم هو حساسية (100 A.S A)

أ- شخص يقف وخلفه الشمس

ب- شخص يقف داخل عرفة السماء تظهر من الشباك بهاراً

جـ - مجموعة زهور جـ له على حلقه بيضاء داخل قارة

هـ - مجموعة زهور داخل قارة على حلقه منقوشة

د - مجموعة أشخاص ينظرون منو "المنقوشة" داخل معبنة رصية.

هـ :

هـ : الأصوات المعبرة عن مكونات هذه الصورة . باستوف دراسي .



رابعاً: تخصص

هندسة الصوت

## امتحان القبول بالمعهد العالي للسينما المرحلة الأولى لعام ١٩٩١/٩٠، سبتمبر

زمن الامتحان : ساعتان ونصف  
السؤال الأول:

نشرت جريدة الأهرام فى عددها الصادر صباح اليوم الخبر فى صفحة العواذث:  
مريضة تتحرر بالقاء نفسها من شرفة المستشفى

انحدرت سيدة مريضة بمستشفى عين شمس، حيث لقيت مصرعها فى الحال.  
وكانت شرفة حرس المستشفى قد تلقت بلاغا من سيدة (٢٨ سنة) بأنها أثناء  
وجودها بقسم جراحة القلب بالمستشفى وبرفقة تريمها شاهدت المريضة تصعد إلى  
شرفة الفرقة فأسرعت لاحتضار الطبيب النوبجى لانقاذها إلا أنها ألقت بنفسها حيث  
سقطت على الأرض وسط بركة من الدماء.

وأفادت التحريات أن المريضة واسمها سحر عبده أحمد كانت تعاني من «الأوبة»  
الأخيرة من بعض الاضطرابات النفسية، ونزلت النيابة التحقيق.

والمطلوب أن تحول هذا الخبر إلى مشاهد منخبة، على أن تصنع بصورك  
للمؤثرات الصوتية والموسيقى المناسبة التى تعبر دراميا عن الحدث.

## السؤال الثاني:

سمعت بأفلام السبعين الصامنة، فكيف كان يعبر الممثل عن الكلام في هذه الأفلام؟...

## السؤال الثالث:

أجب عن أحد السؤالين التاليين:

(أ) يدرر حاليًا بعض حوز الأغنية المصرية بين التقديم والحدث، تحدث عن اهتمامك بهذا الموضوع ورأيك الشخصي فيه.

(ب) تحدث عن الفرق بين استماعك لأغنية من خلال كاسيت داخل سيارة تاكسي، وبين استماعك لنفس شريط الأغنية من خلال كاسيت بالمنزل.

## السؤال الرابع:

ثبت أن للألوان أثر دراسي في تكوين الصورة، كما أن للصور نفس الأثر في علاقتك بالصورة... اشرح ذلك، بالتطبيق على أحد المشاهد السينمائية من فيلم شاهدته.

## السؤال الخامس:

- رجل كيف وهناء صماء بكاء، نعمتهما رابطة أمية..
- كيف يمكن لكل منهما التعبير عما يدور في وحدته للأحر؟
- واكتب عن تصوراتك لموقف بينهما.

## السؤال السادس:

- (أ) عرف ما يأتي: الترددات المنخفضة، النشوية، الترددات العالية، الموجة المركبة، الترددات المتوسطة، الصدى الصوتي.
- (ب) امل العبارات التالية ثم ضع علامة (صح) أمام الإجابة الصحيحة:
  - تنتقل موجات الصوت في الفضاء الخارجي.
  - تنتقل موجات الصوت في المواد المائلة.

- تنتقل موجات الصوت في المواد الغازية.
  - تنتقل موجات الصوت في الفراغ.
  - تنتقل موجات الصوت في المواد الصلبة.
  - تنتقل موجات الصوت في أعماق البحار.
  - تنتقل موجات الصوت في درجة حرارة تحت الصفر المئوي.
- انتهى مع                      مبرراتنا بالتوفيق



**امتحان القبول بالمعهد العالي للسينما**  
**المرحلة الأولى ٩١/١٩٩٢، سبتمبر**  
**قسم: هندسة الصوت**

**زمن الامتحان : ساعتان ونصف**

١. كيف يريد التعرف بحضرة الدورة الأفريقية.. بين كيف يمكنه ذلك.
- وماهى الألعاب التى يمكنه التعرف على مهاراتها كاملة.
٢. كيف يمكنه التعرف على الشرق والغروب زمنيا من سماعته للأصوات فى القرية والمدينة.
٣. اذكر عناصر الصوت فى التعلم السينمائي وأى عنصر منهم يؤثر اهتمامك.
٤. ماهو الفرق بين الأذن البشرية والميكروفون موصفا بالرسم إن أمكن.
٥. رتب مربعة الصوت فى كل من:  
الهواء - الماء - الصلب - الغاز - الفراغ.
٦. حدد وجودك بمستشفى رأيت شخصون:
- الأول : نجا من حادث بنجاح العملية.

**الثاني : توفي لأنه بعد اجراء العملية.**

**أذكر الأصوات التي يمكنك وضعها مع كل من هذه الشخصيات، «موسيقى -  
مؤثرات - حوار».**

**أجب عن أربعة أسئلة فقط: منهم الأول والثاني إجباريا.**

**انتهى مع تمنياتنا بالتوفيق**

**امتحان القبول بالمعهد العالي للسينما**  
**المرحلة الأولى للعام الدراسي ١٩٩٢/٩٢**  
**قسم: هندسة الصوت**

**الزمن : ثلاث ساعات**

**أجب عن الأسئلة الآتية :**

١. مروت في هذا العام أحدثت فنية هامة . اذكر أهم هذه الأحداث من جهة مترك ووسع أهمية هذه الأحداث والعائد التقني والفني على المجتمع
٢. كيف ما نعرفه عن أهمية الصوت في حياتنا . وكيف يمكن استخدامه في .
٣. اكتب ماهي الأصوات التي نسمعها من لحظة استيقاظك من النوم حتى ذهابك إلى المدرسة . وبين كيف يمكن تحويلها إلى مشهد ناعم مسموع في حدود دقيقتين
٤. ماهي الآلات الموسيقية الصكورة لكل من الأوركسترا العربي والشرقي . وما هي الآلات المستحدثة عليها . ثم اذكر مقطوعة موسيقية تفصل الاستماع إليها والحادا
٥. في حالة الاستماع إلى صوت صادر من الصدى . الفنون . الفعاريون . الفيلم السينمائي . ماهي أرجح الاختلافات التي تسمى بين كل منها

**مع تقديراتنا بالتوفيق**

**انتهى**

أكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما

الزمن : ثلاث ساعات

امتحان القبول

قسم هندسة الصوت

سبتمبر ١٩٩٢

أجب عن أربعة من الأسئلة الآتية :

السؤال الأول إجبارى :

١- كون مشهد دولسى من المؤثرات الآتية :

طلق نارى . فرملة سيارة . صوت الرعد . دفرقة عصفير . يد ح كئ . خطوات  
لرجل . جرس تلفون .

٢- اكتب ما تعرفه عن :

الميكروفون . الراديو . التلفزيون . السماعة المكبر . الدوبلاج . المكساج .

٣. ماهي الآلات الموسيقية المستخدمة في الأوركسترا السيمفوني والتخت الشرقي .  
مع ذكر بعض الآلات الموسيقية الحديثة .

٤. رأيت فيلما سينمائيا وأصعبك الصوت في أحد مشاهدته تكلم عن العناصر  
الصوتية المكونة له وكيف تم تنفيذها .

هـ . ( أ ) عرف الصوت من الناحية الفيزيائية .

( ب ) اكتب مقارنة بين السمع والبرؤية كوسيلة اتصال هامة .

انتهى مع تمنياتنا بالتوفيق

أكاديمية الفنون  
المعهد العالي للسينما  
قسم هندسة الصوت

امتحان القبول للعام الدراسي ١٩٩٥/٩٤  
المرحلة الأولى

الزمن : ساعتان

أجب عن الأسئلة الآتية:

١. قال سقراط لأحد تلامذته.

«تكلم حتى أراك»

اكتب في هذا الموضوع موضحاً أهمية السمع والتدبير الصوتي وعلاقتهما بالقرص.

٢. الإذاعة والتليفزيون والسينما وسائل اتصال فنية.... تكلم عن استخدامات الصوت في كل من هذه الوسائل.

٣. اكتب عن خمس من الآتي:

تولستوي - الجيركلده

تاجر البندقية - أوردسون ويلز.

أديسون - جراهام بيل.

الكومشونو - التخت الشرقي.

طلعت حرب - المكساح.

انتهى

مع تمنياتنا بالتوفيق

## امتحان القبول بالمعهد العالي للسينما

عام ١٩٩٦/٩٥

### قسم: هندسة الصوت

الزمن : ثلاث ساعات

التاريخ: ٣ / ٩ / ١٩٩٥

أجب عن واحد من السؤالين الآتيين :- (الدرجة من ٣٠)

(١) طالعنا الصحف القومية عن الحادثة المذكورة.

عبر عن مضمون هذه الحادثة باستخدام أصوات مختلفة (الموسيقى والمؤثرات)  
مرتبة بحيث تملأ مسما صوتيا حسب تحريك الموضوع.

صفحة .. على دقائق الطبول !

قررت الطيونييرة الحناء أن تجعل حفل عيد رواجها حديث كل الناس . أحبرت زوجها أنها أعدت مفاجأة ضخمة لكل المدعوين .. واستطردت تقول لزوجها: «حتى أنت سوف ندهشك مفاجأتى بشدة!» قضت اليوم كله تجهز قاعة شقتها الرائعة بنفسها .. ملأت للزوايا والأركان بهاقات الزهور .. انتفتت مع أكبر الصادق على تقديم بوفيه العشاء والعلى .. أمسكت بالهاتفون للتأكد من وصول بطاقات الدعوى المكتوبة فوق أوراق البردى إلى أصدقائها وأصدقاء زوجها .. وفي المساء ارتدت فستانها الأسود الحريري الذى يلف جسدها الأبيض المشقوق وكأنه الحناق الأجير بين الليل ونور



الصباح!... مضى الحفل الاسطوري الذى أحياء اثنان من كبار المطربين حتى وصل إلى نهايته.. وحينئذ أمسكت المليونيرة بيد زوجها ثم التفت المعاريم على طريقة الأفلام المصرية القديمة نعل عن حبر مهم.. ومعاجاة مثيرة!

صمت المدعوون وكان فوق رؤوسهم الطير.. وفجأة قالت الزوجة:.. يا جماعة.. زوجي لا يريد أن يصدق أن حياتي معه وصلت إلى نهايتها!.. بع صوتي رجف ريفي من كثرة توسلاني له أن يطلقني.. لقد قررت أن يكون آخر يوم في حياتنا المشتركة هو آخر يوم عامنا السادس.. ولن أبدأ معه العام السابع أبدا.. أرجو أن تستيقظ رجولته، ويطلقني أمامكم!..

ساد الهرج والمرج.. لكن يد الزوج ترتفع فجأة لتصفع زوجته المليونية بشده ثم يصبح فيها بأعلى صوته: «أنت امرأة من جهنم.. ساقلة.. وحكيمة.. وطائفة بالثلاثة!..»

ارتبك المدعوون لحظة ثم بدأوا في الانصراف المنظم.. الوجه تعلوها الدهشة والنظرات تهرب من أن تلتقي ببعضها البعض.. بينما الزوجة تتحسس بأحد يديها مكان الصفعة.. وتشير بيدها الأخرى إلى باب الشقة تطالب زوجها بأن يخرج فوراً من حياتها.. ومن باب الشقة!.. في الوقت الذي جلست فيه طفلتهما الصغيرة تداعب صغيرة شعرها الطويل دون أن تفهم شيئاً مما يدور!.. ثار الزوج وهدد زوجته لو لم تخرج هي من شقته بأهظة الثمن.. سكنت لحظات ثم نظرت له في تحد وهي تحببه انها ستدرد له الصاع صاعين.. وتجعله يحمر حتى الجلد والسقط!.. بعدها أحدث حبيبته وطلعتها التي قضت في الحبس بأبيها.. وانصرفت في غضب!

.. ويبدو أن الزوجة كانت واثقة مما تقول وتهدد!

أقامت دعوى حضانة وتمكين.. كسبت القضية باعتبارها أما حاصنة.. وعادت إلى الشقة الرائعة بحكم القانون.

**ودارت الأيام!**

مضى عام ونصف العام خاسم فيها اللوم عيني الزوج.. لم يبرح خاطره ليله واحدة شريط الذكريات منذ فارق خاله الثرى للحياة.. كانت ثروة الخال تتحاور تسعة

ملايين جنيه ورثت زوجته الشابه معظمها .. خاصة من المرحوم .. كان قد نقل بعض العقارات والشركات إلى زوجته على مبدل الهبة حال حياته .. وحينما مات لم يكن هناك من أقاربه غير ابن شقيقته طالب الليسانس أشى رباح منذ طفولته .. حاول الشاب أن يقطع خاله بعدم الزواج بعد أن خاض أكثر من تجربة .. وشاب شعره .. وبلغ من العمر اثنى عشر .. لكن الخال ظن أن ابن شقيقته عليه عني الميراث فتم زوجه من الصغراء مديرة شركة الأم .. وبعد ثلاث سنوات من الزواج مات الخال .. ونه برث الشاب خبر ربح مليون جنيه .. وقبل أن يخرج من بيت خاله استوقعه الحساء الأرملة .. : قلت ليه الا يتركها وحدها .. أعدت عليه بحنائها ورفقها حتى صارحه بحبه .. : مرة شمشين وصراف قيس فبادر باتباعها للزواج .. أخبرته أنها تريد أن شعر بفرحتها عنده .. طلبت أن يشترى لها شقة ممتدة بالمال قدي ورثه .. خاصة أن لقمة العيش متوافرة .. لم يتردد .. اشترى لها الشقة والتحق موظفاً بأحدى شركاتها فور زواجهما .. أنجبا طفلة جميلة .. تطلعت الصغيرة بأبيها بشكل جنوني .. وبصرفت الزوجة إلى إقامة حفلات الرقص والشرب والتعارف ثبنة بعد ثبنة .. وحينما بدأت معارضة الزوج طلبت الطلاق وأصرت عليه .. تجاهل الزوج بناماتها المتكررة .. وتظاهرت هي بمصالحته حتى كان موعد حفل العشاء.

عام آخر مضى .. وفجأة همسوا في أذن الزوج بمعجزة!

نأكد للزوج من همسات المقربين إليه .. أقام دعوى أمام محكمة الجيزة الكلية برئاسة المستشار صبرى بكر وأمانة سر محمد على محمد وقف هشام خليفة المحامي ببرى الفصل الأخير:

.. لقد ذهب الزوج المتهور إلى بيته القديم ليقطع النكاح باليقين هما سمعه .. وهناك وجد رجلاً غريباً يرتدى البوجاما والروب بهائل زوجته شبه العمارة وتوسطهم أكراب كبيرة وطفلهما الصغيرة .. وهنا هتفت الزوجة في كبرياء بأنها مروجت عرقياً .. وأنه لن يستطيع الاتهام وأن يسنده طفله أو شقته .. وطردته ثم طردته رهم نكاح وصراخ ابنته الصغيرة التي كاد قلبها يتوقف وهي تشفق تودع أباها!

لتجميع هنا في محكمة الجيزة الكلية جلسوا بترقبون للحكم.

هذه لحظات دخل الممثلون صبري بكر رئيس المحكمة ليعلن الحكم في الدعوى  
بأن أن شهدت شقيقتنا الزوجة على زوجها العزفي .. وفحنت المحكمة بتكمين الزوج  
من شقيقه ومنحه حق حضنة صلاه بعد زوال صفة الحاضنة عن الزوجه .. ولأنها لم  
تأمن أمينة على تربية اطفالها.

(ب) الأصوات الغريبة خاصة في الظنون..

نذكر في هذا الموضوع مع ذكر الاستخدامات الدرامية المختلفة للأصوات الآتية:

صوت أقدام - فتح وغلق باب - طلق نارى - قطار سكك حديدية - باخرة - بكاء -  
مسكات - نباح كلاب - مواء قطة.

ثانياً: أجب عن أحد السؤالين الآتيين:

(الدرجة من ١٥)

(أ) الموسيقى من الظنون المسموعة.

نذكر عن إحدى المقطوعات الموسيقية التي أثرت فيك مع ذكر الآلات الموسيقية  
التي استخدمت فيها.

(ب) أنا كنت نكف وسط الصحراء وتوقع حدوث كارثة طبيعية في هذا المكان.

فما هي الأصوات التي يمكن أن نسمعها في ذلك الوقت مع تحديد نوع الكارثة.

~~~~~

(الدرجة ٥ من ١٥)

١٠. فإذ التطور التكنولوجى فى الأجهزة الصوتية وتأثير ذلك على السمع.

أذكر بعض هذه الأجهزة شارحاً إحداها بالتفصيل.

مع أطيب التمنيات بالتوفيق

أكاديمية الفنون

المعهد العالي للفنون

الزمن : ساعتان

امتحان القبول، تخصص هندسة الصوت،

للعام الدراسي ١٩٩٨/٩٧

أجب عن خمسة فقط من الأسئلة:

١. اشرح سميزات وعيوب المجالات الآتية في الحياة عامة وفي مجال تخصصك خاصة:

١. الكمبيوتر ٢. الإنترنت ٣. الإذاعة ٤. الفيلم السينمائي

٢. هل رأيت فيلما سينمائيا (أجنبيا أو عربيا) أكثر من مرة - ولماذا، مع ذكر أحد المشاهد ودور الصوت فيه بالتفصيل.

٣. كون مشهرا إنسانيا في نصف صفحة باستخدام أصوات مرتبة للدهبر عن حالة فرح شديدة في جو علم حزين.

٤. تحدث عن معرفتك بالآتي:

أ. الإيقاع ب. الرتم ج. الكونشرتو د. السيمفونية

٥. ما الفرق بين الموسيقى الشعبية والموسيقى العربية والموسيقى الكلاسيكية العربية مع ذكر أمثلة أو نماذج استمعت إليها.

٦. في تاريخ السينما العالمية أو المصرية توجد أفلام يكون البطل فيها كفيف  
ش.م.ر. اشرح أهمية الصوت لهذه النوعية من الأفلام مع ذكر أمثلة من أفلام  
شعدتها في حياتك.

٧. قل ما تعرفه عن الآتي:

بات. C D. هاي فاي FM. AM. دولبي.

أكاديمية الفنون  
المعهد العالي للسينما

**امتحان القبول للعام الدراسي ١٩٩٩/٩٨م**  
**قسم هندسة الصوت**

**أجب عن الأسئلة الآتية :**

أولاً:- تكلم عن أهمية الصوت في حياة الإنسان، لا يقل عن ثلاثين سطراً  
ثانياً:- بعد قراءتك للحدث التالي عبر عنه بواسطة الأصوات المختلفة دون  
استخدام الكلمات المنطوقة «المراء»  
المنباط المزيفون بعد ضبطهم:

**كمن مزيف يهاجم المواطنين بالطرق السريعة**

**كتب أحمد عبد الكريم:**

انتحل خمسة أشخاص صفة منباط مباحث وجنود شرطة وازيدى أحدهم الرى  
المسكرى.. قام أفراد المعسابة بالاستيلاء على أموال بعض المواطنين بعد تهديدهم  
بحجة أنهم يحملون أسلحة أو مخدرات.. فوجئ لتجننى عليهم بعد انصرهم بسرعة  
أموالهم.

تلقى اللواء مساعد وزير الداخلية لأمن القنوية عدة بلاغات من المجنى عليه ومن بينهم تاجر طيور استوفته المتهمون بالطريق السريع أثناء ذهابه لشراء طيور من بنها.. لكتشف بعد تركهم بأنهم استولوا منه على ١٥٠٠ جنيه.. ومن عبد الله اسماعيل خميس (٣١ سنة) مزارع على مبلغ ٥٠٠ جنيه ومن شحاته محمود محمد (٦٠ سنة) بالمعاش على مبلغ ١٥٠٠ جنيه.

نلت تحريات اللواء مدير المباحث والعميد رئيس المباحث ان المتهمين الخمسة ينتحلون صفة صباط ورجال شرطة سرين.

شكّن رئيس مباحث قسم قنوب ومعاونيه من ضبط المتهمين متخفين في احد الاكمنة الرعمية يسترقون سيارة ويحاولون تفتيش صاحبها.. احالهم اللواء نائب مدير الامن لقطاع الجنوب إلى النيابة التي أمرت بحبسهم.

**خامساً: تخصصي  
الرسوم المتحركة  
وهندسة المناظر السينمائية**



**امتحان القبول بالمعهد العالي للسينما**  
**المرحلة الأولى لعام ٩٠ / ١٩٩١، سبتمبر**  
**قسم: الرسوم المتحركة**

**الزمن : أربع ساعات**

ارسم بالقلم الرصاص المجموعة التي أمامك مبينا فيه مناطق الخنز والنور وعلاقة  
نسب التجهيزات كل منها بالآخر وحامة كل منها في تكرير داخل إطار حدود اللوحة.

أكاديمية الفنون  
المعهد العالي للسينما  
قسم الرسوم المتحركة

امتحان القبول للعام الدراسي ٩٩/٩٨  
للمتقدمين لقسم: الرسوم المتحركة

الزمن : ثلاث ساعات

الموضوع :

ارسم عرفتك الخاصة بمدرتك، بالعادة التي هي عليها الآن دارساً بيانا بالقلم  
الرصاص.

**امتحان القبول بالمعهد العالي للسينما  
المرحلة الأولى لعام ١٩٩١/٩٠، سبتمبر  
قسم: فلسفة المناظر السينمائية**

**الزمن : أربع ساعات**

**أمامك مجموعة من المجسمات والمطلوب رسمها بأقلم الرصاص. عني أن  
يراعى الآتى:**

- ١ - تحقيق الاحساس بالمنظور.
- ٢ - إظهار الاحساس بالضوء والظل والتدرج للألوان.
- ٣ - إظهار الاختلاف في الخامات للمجسمات.
- ٤ - النسبة والتناسب بين المجسمات المحيطة.
- ٥ - في شكل التكوين حيزاً مناسباً من الفراغ البيضاء التي أمامك.
- ٦ - إظهار التفاصيل لتحقيق تنوع المجسمات.
- ٧ - دراسة قطعة التماثل وتحقيق التوازن البصري وعلاقتها بمجموعة  
المجسمات.

أكاديمية الفنون  
المعهد العالى للسينما

امتحان القبول للعام الدراسي  
١٩٩٨/٩٧

التخصص لقسمي هندسة المناظر والرسوم المتحركة

الزمن : ثلاث ساعات

حصر أحد الطلاب من الأرياف ليكمل دراسته بالقاهرة .. ووقع اختياره على موقع يسكن به في حجرة صغيرة فوق سطح بإحدى العمارات بميدان التحرير ..  
أرسم منظراً يظهر الحجرة والجو المحيط بها مبيناً موقعها من السطح .. مع إظهار الحفريات المحيطة بالموقع .. وإيضاح العناصر الموجودة بالسطح والمحيط بالحجرة ولحامات المستخدمة المصنوعة منها الحجرة مثل الخشب أو الطوب أو الحجر أو خلافه مع استخدام القلم لقرصان ..

أكاديمية الفنون  
المعهد العالي للموسيقى

**امتحان القبول للعام الدراسي ٩٩/٩٨**  
**قسم هندسة المناظر**

**الزمن : ثلاث ساعات**

بنى أحد الصيادين مكانا يعيش فيه من الاحشاش القديمة والصناديق بالخشبية  
والهويس وبعض المولد الموجودة على الشاطئ.

ارسم بالقلم للرصاص هذا المكان مبيداً موقع هذا الكوخ من الشاطئ وطبيعته  
والخلفية المحيطة به.

## الانتقال إلى امتحان الورشة الإبداعية

كانت هذه نماذج لأحداثيات القبول في المرحلة الأولى، يُنتقل من مجموع فيها بمحور الورشة الإبداعية، كمرحلة ثانية وأخيرة، وهي قننى تبدأ فيها التجربة السعقة والتجربة هي أن واحد، حيث يوفر الأساندة على ابتكار برامج مبهرة لتحقيق محور هذه الورشة الإبداعية، والهدف منها، بما يجعلنا نزعج بكل الثقة أننا أصبحنا أصحاب تجربة ريادية، وكانت هذه السطور د. د. مذكور ثابت. يفخر بأسهاماته فيها هذا إلا أن نراه هذه البرامج وأنصاعها ومعقدما لا يسمح بإيرادها أو الحديث عنها في هذا المجال، د لا يكفيها أن من كتاب مستقل، لكن ما يمكن تقريره الآن حول برمجتها أن أساندة التخصصات السبتمانية قد برعوا في إجراء التجربة. جنباً إلى جنب مع أساندة التخصصات السبتمانية مثل: التفوق الموسيقي، والشكيلي، والتدليل النفسي، وحيث كانت نسبة الدرجات التي يحصل عليها الطالب موزعة على كل ذلك، ليكون مجموع درجاته شاملاً في التعبير عن قدراته الإبداعية جنباً إلى جنب قدراته في التفوق الفني، ومن ثم يكون ذلك هو التعبير الحاسم لدى الأساندة عبر مناقشتهم في تقييم الناجحين ورتيب أولويات قبولهم، كل هي محصنة.

.. هل من تقييم مستقبلي للتجربة؟

لم عن عملية التقييم لهذه التجربة هي امتحانات القبول فلا يمكنها الاكتفاء بمناقشة وتحليل النماذج النظرية وسبل إجراءاتها فقط، أو مجرد رسم أوجه التصور في بعض (أو حتى كل) تطبيقات الأساندة والمسدولين عن تحقيقها، وإنما هي عملية

تقديم مرهونة كذلك بنتائج ما تفرزه التجربة من نوعية السيميناريين الجدد الذين سبق  
اختبارهم وقبولهم لدراسة التخصصات العلمية وفق هذه النماذج من اختبارات  
القدرات مروراً بتجربة اختبار الورشة الإبداعية منذ بدايتها مع مطلع التسعينيات  
عندما أصدر الدكتور (فوزي فهمي) قرارات العمل باللوائح المنطبعة لها أي أن أمر  
التقديم في هذه الحالة يصبح اكتماله قيد التقديم النقدي لانداعات المستقبل السيماني  
في مصر.. والذي يحق له - في حينها - أن يعدل مسار أي تفكير نظري في مساج  
هذه الامتحانات وما يندمجها من منطبعات.. فالي المستقبل الآن، دون أن تنته عن  
التاريخ.. طالما أن دراسة ما فات لا بد أن يسهم في تطوير ما هو آت..

## في التعريف بالمؤلف

### ١. من عراهنات الصبا:

#### مذكور ثابت

#### بقلم: خيرى شلبى

هي أواسط الستينيات كان مذكور ثابت معلما بارزا من معالم القاهرة مثل تمثال ممسيس وباب الحديد ونقطة وحى الحسين، وجاء علينا حين من تدهر كل امر على مذكور ثابت هي مكانه كقطف يومى لابد من أدائه كفروض الصلاة والركعة والحج إلى بيت الله الحرام، ولم يكن له مكان ثابت مع ذلك، فهو إما في مفهى ريش، وأما في مفهى سوق الحميدية في الدور العلوى، أو في اتيليه القاهرة أو في أى مفهى من المفهى شعبية في حي باب اللوق، أو مفهى العشاوى في الحسين، وأبما كان، فلصونه يلبعا عن بعد، فربما يكون في سوق الحميدية ونسمع صوته بتكلم في حي الحسين، فنشد الرحال إليه في الحال طمعا في لحظة من الأس والمودة والصدا.

صوت مذكور ثابت لابد أن يبلعك مهما كنت بعينا، فهو بتكلم بحماسة شديدة، وأفعال صادق، بتكلم بملء شعوره، في طلاقة تليق تكبار المتحدثين وعظماء المفكرين أصحاب النظريات الفلسفية. وسواء وافقه أم لم موافقه، انصت معه في الرأى

---

مقال منشور بمجلة «المنشور» المصرية، في ١١ سبتمبر عام ١٩٩٦م.



لو اختلفت فائدتك لابد أن تحبه، وتناصت إليه بشغف كبير. ولو شغفت في كلامه  
فستجد فيه إماما كبيرا بنظريات السيدنا العاقية، والشروط الفنية الصارمة التي يجب  
أن تتوفر في الفيلم الناجح، واقتفاء هذه الشروط في أعمالنا المصرية للمندنية، وعلاقة  
الواقع بالخيال والمحدود الفاصلة بين الخيال الإبداعي والشطط وكيفية اختيار الزاوية  
النافذة لرؤية الواقع المصري على حقيقته.. الخ.

أنت تحبه كلما أحتد واتبرى، حيث يشعل السجارة من السجارة ويبدو النشيق  
والجفاف والأزرق في شفتيه من غرط الانفعال والتدخين كما خيل إلينا في حين لم  
نكن نعرف. ولا هو أيضا. أنه مجهد القلب، وأنه لا يجب أن ينفذ ربح هذا الانفعال،  
لكنه في عز الانفعال الجاد، والاحتداد، ينفجر ضاحكا فكأن قلبا من السكر ينفذ في  
حنكه الواسع، والظلم بين المدين الأماميين في تلك الطوى يصفى على شكله روح  
طلي نبقت أسنانه مبكرا. يهتز جسده القصير المذكور، ويشرق وجهه للصعدي  
الأسمر، يذكرني بخالي عبدالسلام أبو سلامة الأسلي في مأكونة الطحين، العالق  
للناطق هو، يذكرني بشخصية عبد الهادي في رواية الأرض بعد الرحمن الشرقاوي،  
يذكرني بريشة أفندي مدرس اللغة العربية الذي لولا بلاهته ونبحره في فقه اللغة  
وفدنه على التوصل ما أحببنا اللغة العربية وحشنا فنونها وآدابها، يذكرني بمعري  
في بلاد اسمه عبد المصم العقدة كان بارها في شبلين براحة مذهلة؛ تسلك وإمام  
برابير آجار والكلام الحكيم المصم، يذكرني بصور كذبرة شديدة المصمحية فوية  
الزسوخ في النص.

هنا أحببت مذكور ثابت كأحد أفانيس الأجزاء. وأظن اليقين أنه تمنع بلنس  
الدرجة من الحب لدى الكتوبرين من أبناء جيلنا، وكذا نطق الآمال المريضة في  
شخصه كمخرج ميلاني سيهر من مسيرة السيدنا المصرية في قابل الأيام.

الملف الأزرق الشهير الذي كان مفرودا أمامه دائما لا يوجب عن بالي، في العائب  
يعنوي على مشروع سيناريو يرسل الكتابة فيه ليقوم بإخراجه. ولقد ظلنا لسنوات  
طويلة ننتظر فيلما عظيما في ضمير الغيب من اخراج مذكور ثابت، هي أثناء ذلك  
كان حماد الشباب يقسو بنا على الكتوبرين لسجودتهم لأخفقوا في عمل أروحي في

جزء من عمل كي الكثيرين هنا كانوا مستعدين لأن يتقبلوا من مذكور أي عمل، نظرا للغة في فيه يعزى عنى مضمون جيد سواء كان فنيا أو إنسانيا . ولهذا نقبلنا منه فيما لح اسم - أن ثم نخلى الذاكرة - الوند العبي ، كما نقبلنا فكرة لى يخرج ثلث فيلم بطران «صور معنوعة» بالاشتراك مع أشرف فهمى ومحمد عبد العزيز، إيماننا هنا بأن التوجه بين دائمتا محاطون بسوء الحظ لكنه كان موقفا فى أفلام تسجيلية مثل فيلم «نورة المكن» وفيلم «السمكة فى قفله» - وفى المشروع السينمائى المذكور ثبتت مجالا من جانب، موقفا من جانبنا طوال سنوات تصبا والتملح وحتى الكهولة، إلى أن شافنا واخطفنا، للعلم بعد حين أنه قد حصل على درجة الدكتوراه وأصبح أستاذا مرموقا بمعهد السينما، وأصبح يستخدم صوره الشخصى الفنى فى المحاضرة على قلوب وعقول ملائمة الكثيرين الذين أصبحوا ينافسوننا فى حبه، بل نسروا عنه لناما حتى بعد أن أصبح مستر " من المركز القومى للسينما بسك بيده صلاتيح الذاكرة السينمائية.

و حين قرأت مؤخرا رسالته الماجستير والدكتوراه بعد نشرها فى كتابين عظيمين، وجدنى أصبح فى صورته المائلة أمامى: «ذات مكار مكر يا مذكور» بعد أنصح نى أنه طوال سنوات تصبا كان يتدرب فىنا عنى الفكر النظرى، وأن موهبته الأصلية علمية أكاديمية فى أساسها، التلؤل على لى رسالته للدكتوراه (النظرية والإبداع) - بحجمي الضخم - بها جهد نظرى وتحليلي جدير بالاحترام.

حقا نرى هل انمحت شخصية المخرج تحت طمعان شخصية المفكر النظرى والاستاذ؟ أيا ما كان الأمر فمن الأكاديميون لأن شخصية المخرج التى كنا نلتظرها أصبحت عشتات من المخرجين الموهوبين تلقوا العلم على يد هذا المتكلم الحمو أصل.

خيرى شلمى

١٩٩٦م

## المخرج والكاتب السينمائي الدكتور / ملكور ثابت.

• أستاذ بقسم الإخراج بالمعهد العالي للسينما بالقاهرة، وقد ظل رئيسا للمركز القومي للسينما في مصر منذ يونيو ١٩٩٣ حتى أكتوبر ١٩٩٩. ويشغل حاليا منصب رئيس الرقابة على المصنفات الفنية في مصر.

• من مواليد قرية كوم أشقار بطما / سوهاج في ١٩٤٥/٩/٣٠، وتلقى مراحل تعليمه بشبرا في القاهرة.

• تخرج ضمن الرعيد الأول من المعهد العالي للسينما بحصوله على بكالوريوس قسم الإخراج دفعة يونيو ١٩٦٥، وكان ترتيبه الأول بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف، فعمل صحفيا بالمعهد في يناير ١٩٦٦، ثم مدرسا في مارس ١٩٧٢ لكون من أوائل أعضاء هيئة التدريس بالمعهد.

• يتولى تدريس مواد: تاريخ السينما العالمية، وبناء السيناريو، وحرفية الإخراج السينمائي، ويشرف على مجموعة متنوعة من أفلام التخرج لقسمي الإخراج والسيناريو، وأستاذ الورشة الإبداعية في الإخراج السينمائي، وحلقة أبحاث قسم المبدعين السينمائيين بالدراسات العليا، كما يشرف على حلقة الأبحاث المنهجية الخاصة برسائل الدكتوراه في جميع تخصصات المعهد.

• كان عضوا بارزا في حركة السينمائيين الشباب بمصر في الستينيات.

● كتب وأخرج أول أفلامه «ثروة المكن» في يونيو ١٩٦٧، وحصل على الجائزة الأولى في إخراج الأفلام التسجيلية من مهرجان الإسكندرية ١٩٦٩، كما حاز شهادات التقدير في العديد من المهرجانات العالمية.

● في أغسطس ١٩٦٩ بدأ يمارس تربيته لإنهاء السينما التجريبية، فكتب وأخرج «حكاية الأصل والصورة» في إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة «صورة» (٦٠ دقيقة) والذي عرض الجزء الثالث من فيلم «صور متنوعة» كأول فيلم روائي للمخرجين الثلاثة المجددين: أشرف فهمي، محمد عبد العزيز، مذكور ثابت، فلم اختياره للاشتراك في مهرجان كارلو ليفاري السينمائي الدولي ١٩٧٢.

● عمل مراسلا حربيا سينمائيا على طول جبهة القتال في فترة حرب الاستنزاف، أثناء خدمته بالقوات المسلحة المصرية من يناير ١٩٦٨ وحتى أكتوبر ١٩٧٣.

● في ١٩٧٥ أخرج الفيلم الكوميدي «الولد القبيح» بطولة محمد عوض وبإعداد شريف وصلاح قابيل واعتبره درسا قاسيا في التنازلات الفنية، فركز على كتابة وإخراج الأفلام التسجيلية، ومن أهم أفلامه: «على أرض سيناء» (١٩٧٥)، «الشمندورة» (١٩٨٠) و«فيلميه الكبيرين السماكين في قطر» (٦٠ دقيقة - ١٩٨٥) ومذكرات بدر ٣ (١٩٩٢/٨٩) وسلسلة أفلام تطوير الري في مصر (تعليمية)، وسمر للوثائق. في تاريخ مصر من نهاية القرن الـ ١٩ حتى نهاية القرن الـ ٢٠ (١٩٩٨ - ١٣٥ دقيقة).

● في ١٩٨٠ اختير لعضوية أول لجنة لسينما الطفل بوزارة الثقافة، وأشرف على إخراج وإنتاج أول ثلاثة أفلام كرتون للأطفال هي: (الصوت، الأرقام، العلم) وهي ١٩٩١/٩٠ مقروا للجنين التأسيسيين لصناع شعبى السيناريو والإخراج السينمائي بالمعهد العالي لفنون الطفل، وعضوا بجميع اللجان التأسيسية لبقية أقسام المعهد، كما اختير عضوا للجنة التحكيم الدولية في مهرجان القاهرة الدولي لسينما الطفل (سبتمبر ١٩٩٢).

● شارك لسنوات عديدة في لجان الأنشطة السينمائية المتخصصة، مثل لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة، واللجنة العليا للمهرجانات.. الخ، كما يتم اختياره

لمضوية لجان تحكم جوائز السينما، وجائزة الدولة التشجيعية في السينما وقد ساهم في التخطيط والإعداد والتنظيم لكثير من المؤتمرات والندوات والمهرجانات.

• رلى وقد مصر ومثل مصر في العديد من المهرجانات والمؤتمرات السينمائية العالمية والمحلية.

• تم اختياره رئيساً للجنة التحكيم الدولية في مهرجان فيريرج السينمائي الدولي بوسيرا في مارس ١٩٩٦ م. وشارك في عضوية لجنة تحكم مهرجان باتيزو الدولي الثالث عشر للفيلم اعلى بفرنسا عام ١٩٩٧ وتم اختياره رئيساً للجنة التحكيم الدولية في مهرجان أرمير السينمائي بتركيا عام ١٩٩٨.

• دأبت المراكز العربية صرح مصر على الاستعانة بصبرته في التدريس لتطوير مستويات المحترفين بالتليفزيونات العربية، كما ساهم به كخبير قصائي للفصل في المنازعات السينمائية التي تظفر أمام المحاكم المصرية.

• تولى العمل «مقرر لجنة تطبيق التوائح الجامعية بأكاديمية الفنون».

• عمل كخبير استشاري في مجال قرعة السيناريو بأكثر من جهة للإنتاج والتوزيع السينمائي والتلفزيوني.

• كلف ونشر العديد من الأبحاث والدراسات المتخصصة في علم الجمال السينمائي، والسينما المعاصرة، والفيلم التجريبي، كما عمل مديراً لتحرير قصية «الفن المعاصر» التي كانت تصدرها أكاديمية الفنون ورئيساً لتحرير «دراسات سينمائية» التي تصدرها المعهد العالي للسينما.

• صدرت من تأليفه عدة كتب: «النظرية والإبداع في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي» (عام ١٩٩٣ م) و«الكسر القصي في (البهاء السينمائي» (عام ١٩٩٤ م) والعار السينمائي (١٩٩٧) و«كتاب «شع فوي صدور ساعته» (١٩٩٧) وهو سيناريو سينمائي صدر ككتاب قبل أن ينج سينمائي.

• تولى تطوير وتكثيف أنشطة المركز القومي للسينما في الإنتاج والتفاه السينمائية وأهمها تأسيس وشتر إنتاج المحررين والسينمائيين الجدد ضمن ما أشرف على إنتاجه من أفلام قريبت المانة فيلم (تسجيلي وقصور) مع تنظيم «أسابيع الأفلام التسجيلية

## الفهرس

|     |                                                                             |
|-----|-----------------------------------------------------------------------------|
| ٧   | مشاهدة الأفلام.. لعبة؟ .....                                                |
| ١٣  | الحاجة إلى التلقى/ للعبة . ....                                             |
| ١٩  | إجراء اللعبة. صناعة وسائل التأثير الدراسي في السيناريو .....                |
| ٤١  | قانون اللعبة: جوهره في لعبة الترقب .....                                    |
| ٨١  | مخاطر تفنيد الألعاب الدرامية.. في مهادة السينمائي بالجملة . ....            |
| ١١٧ | ملحق خامس. نماذج اختبارات القبول للمعهد العالي السينما بمصر .....           |
| ١٢٣ | أولا: امتحان ما قبل التخصصات الثقافية لفئة العامة ولغات وثقرف سينمائي ..... |

**أكاديمية الفنون المعهد العالي للسينما امتحان القبول للعام الدراسي ٩٨ / ٩٩**

|     |                                                        |
|-----|--------------------------------------------------------|
| ١٥٩ | ..... لائحة العامة واللائحة                            |
| ١٧٧ | لائحة: تخصصات إخراج سيناريو/ مؤلف/ لائحة               |
| ٢١١ | لائحة: تخصص لتصوير السينمائي                           |
| ٢٣٩ | رابعاً: تخصص هندسة الصوت                               |
| ٢٥٩ | خامساً: تخصص الرسوم المتحركة وهندسة المناظر السينمائية |
| ٢٦٦ | الانتقال إلى امتحان الورشة الإبداعية                   |
| ٢٦٩ | في التعريف باللائحة ١ - من مرافقات الصبا               |
| ٢٧٣ | المخرج والكاتب السينمائي الدكتور/ مذكور ثابت           |

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



رقم الإصدار: ٩٩١٠ / ٢٠٠١

---

I.S.B.N 977 - 01 - 7247 - 2

مكتبة الأسرة



مهرجان القراءة للجميع

# ألعاب الدمى المأثمة

د. مدكور ثابت

الأعمال الخاصة



الهيئة العامة  
للمكتبات والوثائق

